Зограф

часопис
за средњовековну
уметност

21

Институт

за историју уметности

Београд

1990

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 21, 1990.

Издаје

Институт за историју уметности
Филозофски факлутет
Београд, Чика Љубина 18—20

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, Број 21, Београд 1990.
UDK 7 (091) „04-17", YU ISSN 0350-1361

Садржај

Чланци

Сведочанства

Књиге

Der 32. Kanon des Konzils „Im Trullo“ (692) in der Apsismalerei

Chara Konstantinidi

„meinem Bruder Perikles“

UDK 75.052.033.2.046.3 "06/10"

The three decorations from the church of St. Stephen in Çavuşin (Cappadocia) and Kaloreitsa in Naxos and manuscript Parisinus graecus 74 (from 7th or 8th to 11th century), that have been considered, are linked with preparation of offerings and actual polemic between the Byzantines and Armenians expressed in 32 nd canon of the Fifth Trullo Council (692) — dealing with mixing of wine and water during the ceremony of Eucharist. These three presentations illustrate the liturgical ceremony in various moments of its development.

Im ehemaligen Klosterkomplex des Erzengels, heutig Manastir kilisse, bei Çavuşin in Kappadokien befindet sich die Kapelle von Hagios Stephanos[1].

In der Apsismitte unter einem Bogen ist das Eucharistiekreuz mit Trauben dargestellt; neben ihm ist die thronende Gottesmutter mit Emmanuel auf den Knien, begleitet von Engeln und zwei mal Johannes den Propheten. Letzter, in der nördlichen Darstellung, trägt offene Schriftrolle mit der Inschrift "ΙΔΟΥ Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ..." (Is. 53,7-8.Jo.I,29), und in der südlichen Darstellung mit der Inschrift "ΕΓΩ ΦΩΝΗ ΒΟΩΝΤΟΣ....." (Is. 40, 3. Mt. 3, 3. Mk. I, 3. Lk. 3, 4. Jo. I, 23). Über die Komposition herrscht ein grosses, apokalyptisches-majestas Kreuz im Medaillon[2] (Abb. 1).

Der eucharistische Inhalt der Komposition wird abgebildet durch das Eucharistiekreuz mit den Trauben, in Zusammenhang mit der nördlichen Inschrift die sich zum Gottes-Lamm bezieht. Die nördliche Inschrift ist die Isaiasprophezeihung, welche sehr oft die Johannesdarstellung begleitet und bei der Taufe Christi von Johannes ausgesprochen wurde, und im byzantinischen Proskomidietext eingeordnet ist[3]. Die südliche Inschrift ist ebenfalls eine Isaiasprophezeihung, die bei der Taufe Christi von Johannes ausgesprochen wurde, aber sehr selten seine Figur begleitet[4].

Die Komposition der Apsismalerei wurde interpretiert, als eine noch nicht vollkommen abgebildete Darstellung der Deisis[5]; sie erweist noch eschatologische und eucharistische Aspekte und ist in der ersten Hälfte oder in der Mitte des 7. Jahrhunderts datiert[6]. Dennoch handelt es sich um eine ziemlich komplexe Komposition, deren ikonographische Analyse ihre Datierung genauer bestimmen wird.

Die Taufe und das Dogma der Inkarnation, mit denen, nach der Lehre der Kirchenwätern die Eucharistie verbunden ist, sind symbolisiert durch Gottesmutter und Johannes, die direkten Teilhaber des Göttlichen. Die Darstellung Gottesmutter mit Jesuskind in der Apsisconche meint auch den »Emmanuel«, den irdischen und menschgewordenen ewigen Logos[7]. Emmanuel »Gott mit uns« (Is. 7,14. Mt. I, 23—24) weist die Association zwischen der Eucharistie und der Dogma der Inkarnation nach, wie auch Hl. Cyrille von Alexandrien nachgeliefert hat, in den Zeiten der Häresie der Monophysiten. Hl. Cyrille, der Verteidiger der Theotokos, stützend auf das Johannes-Evangelium (I, 14) und auf der Isaiasprophezeihung (7, 14), während er noch die trinitarische Wesensgleichkeit betonte, schrieb: »Und das Wort wurde Fleisch und wohnte in uns, der Christus ist, der Gottes-Sohn, der Eine der Hl. Dreifaltigkeit und wir trinken sein heiliges Blut zur Erlösung unseren Sünden . . «[8].

Die Association zwischen den zwei Mysterien, Taufe und Eucharistie[9], erweisen noch die Lehren

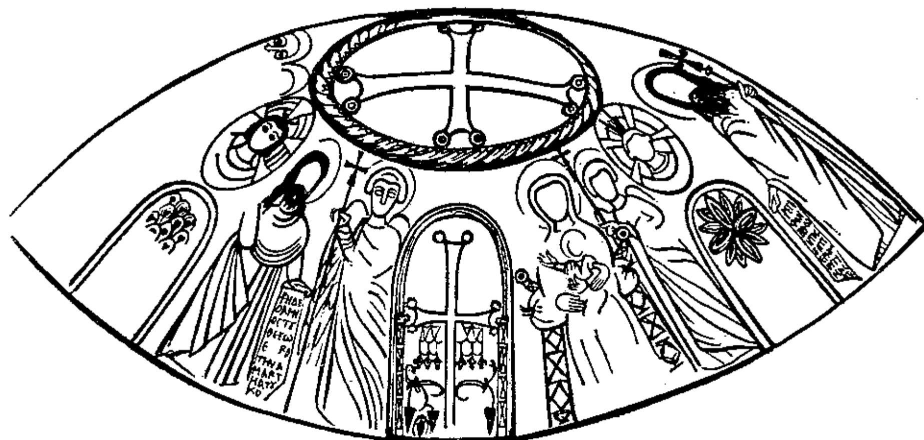


Fig. 1. Kappadokien, Çavuşin, Hg. Stephanos, Apsis (Sch. N. Thierry)

[1] G. Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l' art byzantin.* Paris 1925—1942, Bd. II, 1, 150; N. Thierry, *Haut Moyen-Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin,* Paris 1983, I, 2—6, 31.

[2] Jerphanion, aO; N. Thierry, *A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie,* Zograf 5 (1974), 15, 16, 21, Sch. 5; T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans le reste du monde byzantin (2e partie),* Cahiers Archéologiques 31 (1983), 146—7; 159; Thierry, *Haut Moyen Age,* aO. 2f., Abb. 3.

[3] F. E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western I, Eastern Liturgies,* Oxford 1896, 357[15]; P. N. Trempelas, "Αἱ Τρεῖς Λειτουργίαι κατά τούς ἐν Ἀθήναις κώδικας, Athen 1935, 2, 3, 232 (siehe auch Anm. 26).

[4] Thierry, aO. 5, Anm. 2.

[5] Ders., *A propos,* aO; 20 f. Velmans, aO; Thierry *Haut Moyen Age,* aO. 2f.

[6] *Ebenda,* 32.

[7] A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et de l'art chrétien antique,* Paris 1943—1946, II, 212—3;225—6; Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom Vierten Jahrhundert bis zur Mitte des Achten Jahrhunderts,* Wiesbaden 1960, 68, 103.

[8] P. Migne, *Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca,* Paris 1857—1866, P. G. 77, 1029B: "Καί ὁ Λόγος σάρξ ἐγένετο καί ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν, ὅς ἐστί Χριστός ὁ Υἱός τοῦ Θεοῦ τοῦ ζῶντος ὁ εἷς τῆς ἁγ. Τριάδος, καί πίνωμεν αὐτοῦ τό αἷμα τό ἅγιον πρός ἱλασμόν τῶν ἡμετέρων παραπτωμάτων. . ."

[9] J. Daniélou, *Liturgie und Bibel. Die Symbolik der Sakramente bei den Kirchenvätern,* München 1963, 131f.,

von Theodoros von Mopsuestia[10], Cyrille von Jerusalem[11], Eutychios von Konstantinopel: »... so wie er sich als Lamm ... selbst mystisch geopfert hat ... so sterben wir auch mystisch bei der heiligen Taufe ...«[12], wie auch später Leon von Bulgarien »... wie Israel, nachdem er das Rote Meer überschritt, opferte das Lamm, ass und feierte Passah, so opfern wir, Gott Gnade, das Lamm und opfern wir immerfort unseren Gott Jesus Christus, indem wir uns taufen lassen«[13].

Nach der alten Ordnung der byzantinischen Liturgie, die Taufe bezieht sich zu der Proskomidie und zu der Liturgie der Katechumenen, wobei die Taufe als der Anfang der Liturgie gilt[14].

Die Apsismalerei von Hagios Stephanos symbolisiert die Eucharistie in Verbindung mit der Taufe und der Dogma der Inkarnation; in Zusammenhang zu dem apokalyptischen Kreuz wird das Mysterium der Hl. Ökonomie betont, das während der Liturgie verwiklicht wird[15]. Die zweimalige Darstellung Johannes, als Vorläufer und Taufer mit den zwei Inschriften auf den Schriftrollen, ist ein Unicum in der Apsismalerei. Diese Doppeldarstellung Johannes in Zusammenhang mit der Taufe betont das Element Wasser. Blut und Wasser sind die Eikonen der Eucharistie und der Taufe, auf denen die Ekklesia begründet ist, nach der Lehre der Kirchenvätern[16]: »..Symbol der Taufe und der Eucharistie ist jenes Blut und jenes Wasser; aus jedem von Beiden ist die Ekklesia geworden..« schrieb Johannes Chrysostomos[17], aber auch Cyrille von Alexandrien, als er das Johannes-Evangelium kommentierte: »... mit der Lanze ist seine Seite durchbohrt; daraus durchflossen Wasser und Blut zusammen, Eikon und Anbeginn von Taufe und Eucharistie ...«[18].

Um eine bessere Erläuterung der Apsismalerei von Hg. Stephanos zu ermöglichen, ist die Kenntnis zu nützen, dass es seit dem 6. Jahrhundert eine gewichtige Kontroverse zwischen Byzantinern und Armenien gab, über die Gabenbereitung[19]. Nach byzantinischer Ordnung wird Wein mit Wasser bei der Gabenbereitung gemischt, darin später vor der Kommunion das Zeon zugegossen wird[20]. Im Gegensatz dazu boten die Armenier uneingemischten Wein dar[21]. Es ist durchaus bekannt, was der Katholikos Moses II dem Kaiser Maurikios (586—602) geantwortet hat, als er aufgefordert wurde, zu Verhandlungen nach Konstantinopel zu kommen, wie nach der Narratio de rebus Armeniae (1145 ca.) überliefert ist: »Nie werde ich den Fluss Azat überschreiten, noch Gebackenes essen, noch Warmes trinken:[22].

Die Ablehnung der Zumischung mit Wasser bei den Armenier und die Kontroverse mit den Byzantinern wird zur Bestimmung des 32. Kanon des Konzils »im Trullo«, des sogenannten „Πενϑέκτ" (=Quinsextum) führen, um 692[23]. Der Kanon lautet: »..Es gelangte uns zur Kenntnis, dass im Gebiet der Armenier das unblutige Opfer vollzogen wird, in dem man reinen Wein auf dem Altar darbringt, ohne ihm Wasser beizumischen«, darum wird es bestimmt dass, »... auf dem Altar soll Wasser mit Wein vermischt (so wie die Lehre von Johannes Chrysostomos lautet) genau so wie Blut und Wasser aus der Seite unseres Erlösers vergossen ist..«[24].

Der 32. Kanon des Konzils »im Trullo«, ist bei der Gabenbereitung in der Proskomidie eingeordnet worden, in dem Moment, während der Diakon im Kelch Wein und Wasser eingiesst und der Priester sagt: »..aus seiner Seite kam Blut und Wasser hervor..«[25]; diese Ordnung folgt nachdem der Priester gesagt hat: »Gottes Lamm wird geopfert, welches der Welt Sünde trägt«[26] d. h. die Isaiasprophezeihung, die von Johannes bei der Taufe geschprochen wurde und auch als Inschrift auf seine Schriftrolle geschrieben steht (Is. 53, 7-8. Jo. I, 29). Noch bei der Gabenbereitung wird die zweite Partikel aus der Prosphora zum Gedächtnis der Gottesmutter angeboten[27], wobei die dritte für das Hl. Kreuz, die Himmlische Mächte, den Johannes Vorläufer und Taufer bestimmt ist[28], wie es in der Apsismalerei von Hagios Stephanos dargestellt ist. Dazu kommentieren die Kirchenväter Sophronios von Jerusalem, Germanos von Konstantinopel und Theodoros von Andida am Anfang der Liturgie, dass Johannes

---

[10] *Ebenda*, 136, 144. R. Taft, *The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm*, Dumbarton Oaks Papers 34—35 (1980—1981), 67—8.

[11] P. G. 33, 1068.

[12] P. G. 86 II, 2396—2397 A, B: "..οὕτως ἀντί τοῦ ἀμνοῦ... ἑαυτόν ϑύσας μυστικῶς.. "Ότι δέ οὕτως ἐστίν, ἰδού μυστικῶς καί ἡμεῖς ἀποϑνήσκομεν ἐν τῷ βαπτίσματι τῷ ἁγίῳ....".

[13] P. G. 140, 156 B:„ "Ὥσπερ ὁ Ἰσραήλ διαβάς τήν Ἐρυϑράν ἐτέλεσε τό Πάσχα ϑύσας καί φαγών τόν ἀμνόν· καί μετ' ὀλίγα- οὕτω καί ἡμεῖς ἐπί τήν γήν τῆς ἀπαϑείας τῷ ϑείῳ διαβάντες βαπ. τίσματι, ἐϑύσαμεν καί ἔτι ϑύομεν εὐδοκίᾳ τοῦ Πατρός τόν νοητόν ἀμνόν τόν Κύριον ἡμῶν Ἰησοῦν Χριστόν".
Die Darstellung der Taufe begleitet das Gebet der Epiklese in der Miniatur der liturgischen Textrolle von Stavrou 109 (Ende des II. Jhs). Vgl, A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, in: L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen-Age, I (1968), 485, Pl. 129b.; V. Kepetzis, *Les rouleaux byzantins illustrés (XI[e]—XIV[e] s.)*, (Thèse de Doctorat de 3[e] Cycle), Paris 1980, 132f., Pl. 108a.

[14] Daniélou, aO. 131f.

[15] Taft, aO. 71f; H. J. Schulz, *Die byzantinische Liturgie. Glaubenzeugnis und Symbolgestalt*, Trier 1980, 94, 110f.

[16] Daniélou, aO. 131—149; Schulz, aO, 25+—26+.

[17] *Sources Chrétiennes*, №. 50, 161 (17), Paris 1958 (A. Wenger): "τοῦ βαπτίσματος σύμβολον καί τῶν μυστηρίων ἐστί τό αἷμα ἐκεῖνο καί τό ὕδωρ. Ἐξ ἑκατέρων τούτων ἡ ἐκκλησία γεγέννηται".

[18] P. G. 74, 677 B: "...λόγχη διανύττουσι τήν πλευράν· ἡ δέ μεμιγμένον ὕδατι τό αἷμα διέβλυσε, τῆς μυστικῆς εὐλογίας καί τοῦ ἁγίου βαπτίσματος, εἰκόνα καί ἀπαρχήν".

[19] Trempelas, aO. 137 Anm. 41; Schulz, aO. 76f. und Anm. 25.

[20] Brightman, aO. 357[21—2], 394[6—15]; Trempelas, aO. 3, 136—7, 232—3. Siehe auch: V. Laurent, *Le rituel de la proscomidie et le métropolite de Crète Elie*, Revue des études byzantines 16 (1958), 126f; R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie. Du VII[e] au XV[e] s.*, Paris 1966, 146f., 200f.; *Schulz*, aO. 75—81, 114f.; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 234f.

[21] Brihgtman, a0. 412f., 419; I. Funtulis, Θεία Λειτουργία τῆς Ἀρμενικῆς Ἐκκλησίας, Thessaloniki 1979.

[22] P. G. 132, 1248 B—1249 A: "Οὐ μή γάρ παρέλϑω τόν ποταμόν Ἀζατ, οὐδέ φάγω φουρνητόριν, οὐδέ πίω ϑερμόν". Siehe auch, Bornert, aO. 201; Schulz, aO. 77. Zur handschriftlichen Überlieferung der wohl im 12. Jahrhundert entstandenen Narratio de rebus Armeniae und den verschiedenen Zuweisungen, Siehe, H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, 532, 628; Schulz, aO. 77 Anm. 34.

[23] J. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Florenz 1577f., Paris 1899f., IX, 956—7; Beck, aO. 77—8.

[24] G. A. Rallis—M. Potlis, Σύνταγμα τῶν ϑείων καί ἱερῶν Κανόνων, Athen 1852, Bd. II, 373f.: „Ἐπειδή εἰς γνῶσιν ἡμετέραν ἦλϑεν, ὡς ἐν τῇ τῶν Ἀρμενίων χώρᾳ οἶνον μόνον ἐν τῇ ἱερά τραπέζῃ προσάγουσιν, ὕδωρ αὐτῷ μή μιγνύντες, οἱ τήν ἀναίμακτον ϑυσίαν ἐπιτελοῦντες... ὕδωρ οἴνῳ μιγνῦναι παρέδωκεν (ὁ Χρυσόστομος), ἡνίκα τήν ἀναίμακτον ϑυσίαν ἐπιτελεῖσθαι δεήσειε, τήν ἐκ τῆς τιμίας πλευρᾶς τοῦ λυτρωτοῦ ἡμῶν καί Σωτῆρος Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ ἐξ αἵματος καί ὕδατος κρᾶσιν παραδεικνύς, ἥτις εἰς ζωοποίησιν παντός τοῦ κόσμου ἐξεχύϑη, καί ἁμαρτιῶν ἀπολύτρωσιν".

[25] Brightman, a0. 357[19]; Trempelas, a0. 3,233: "...καί εὐϑέως ἐξῆλϑεν αἷμα καί ὕδωρ..".

[26] Brightman, a0. 357[19]; Trempelas, a0. 2, 3, 232: "Θύεται ὁ ἀμνός τοῦ Θεοῦ, ὁ αἴρων τήν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου..". Siehe auch oben Anm. 3.

[27] Brightman, aO. 357[28]; Trempelas, aO. 3, 234.

[28] Brightman, aO. 357[38], 358[2]; Trempelas, aO. 3, 234—235.

Fig. 2. Naxos, Kaloreitsa, Geburt Christi, Apsis (Photo: Ioannidu-Bartzioti. Mus. Benaki, Athen)

der Prophet, sowohl Vorläufer als auch Taufer ist[29].

Ich glaube, dass die Apsismalerei der Kirche Hg. Stephanos sich zu der Proskomidie-Ordnung bezieht; noch konkreter zum 32. Kanon der Synode »im Trullo« (692), worin die Bestimmung für die Mischung des Weins mit Wasser argumentiert und festgesetzt wurde. Dies zeigt die zweimalige Figur Johannes, im Association zu der Taufe und der Eucharistie. Die Datierung der Apsismalerei ist gemäss der vorangeführten Argumentation, zwischen den Jahren 692—726 zu legen.

[29] P. G. 87 III, 3992 B; P. G. 98, 401 A; P. G. 140, 432 B.

Fig. 3. Parisinus graecus 74, fol. 64r.

Es ist interessant noch zwei späterdatierte Darstellungen zu untersuchen: Die Apsismalerei der Kirche der Geburt Christi bei Kaloreitsa auf Naxos (2. Viertel des 10. Jahrhunderts) und die Miniatur im Evangeliar Par. gr. 74, fol. 64r (1060—1080ca.), In der Apsismitte der Kaloreitsa ist die thronende Gottesmutter mit Emmanuel auf den Knien abgebildet; zwei Engeln und zwei Propheten umgeben sie[30] (Abb. 2). Der nördliche Prophet ist Johannes, der die offene Schriftrolle mit der bekannten Inschrift aus der Isaiasprophezeihung trägt (Is. 53, 7-8. Jo. I, 29), dagegen die südliche allerdings beschädigte Figur ist doch schon als Isaias erkannt worden[31]. In der Miniatur im Evangeliar Par. gr. 74, fol. 64r befindet sich im Medaillon, Christus Emmanuel begleitet von zwei Propheten, links "Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ" und rechts "Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΣΑΙΑΣ" Darunter liegt das Markusporträt (Abb. 3)[32]. Die Beziehungen der Figuren untereinander sind vieldeutig und Kompliziert. Hierbei ist nicht Johannes zweimal dargestellt wie in Hg. Stephanos, sondern die zwei Propheten, Johannes und Isaias. Der letzte ist, nach Kirchenvätern Cyrille von Jerusalem und Germanos von Konstantinopel, besonders mit der Taufe verbunden[33] (Is. 1, 16). Während der Taufe Christi wiederholte Johannes die zwei Isaiasprophezeihungen, wie schon vorher bemerkt ist, ausserdem es ist zusätzlich bekannt, dass Isaias die Geburt Christi prophezeit hat (Is. 7, 14. Jo. 1, 14); deswegen die Kirchenväter Sophronios von Jerusalem und Germanos von Konstantinopel betonen die doppelte Prophezeihung von Isaias über die Geburt Christi und die Geburt Johannes, zum Schluss der Proskomidie[34]. Hier sollte die Episode von Isaias mit der glühenden Kohle erwähnt werden (Is. 6, 6—7), wie sie Sophronios von Jerusalem interpretiert hat: »... so wie Seraphim die Kohle nahm und gab sie Isaias, so nehmen die Priester das Brot, nähmlich Jesusleib und reichen es dem Volke ein«, und ferner, »der Löfel (nach dem Prophet Isaias) bedeutet die Jungfrau, die das himmlische Brot trägt«[35].

Die Erscheinung Isaias in der Apsismalerei von Hosios David in Thessaloniki ist doch schon unter eucharistischen Aspekt in Zusammenhang mit der Inkarnation interpretiert worden[36]. Es ist noch zusätzlich die Beziehung des Propheten zu der Taufe zu ervähnen, was in Hosios David mit der allegorischen Abbildung des Flusses Jordan angedeutet wird.

In der Miniatur im Evangeliar Par. gr. 74, fol. 64r, ist die Auswahl der Figuren wohl aus der Anfang des Markus-Evangelium abgeleitet, das darunter liegt (1,2-8): Prophet Johannes kurz vor

[30] M. Panayotidi, *L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos. Ses peintures primitives,* Cahiers Archéologiques 23 (1974), 108—112, Fig. 6—10, 14; Ders., *La peinture monumentale en Grèce de la fin de l' Iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843—1081),* Cahiers Archéologiques 34 (1986), 78, Fig. 4.

[31] *Ebenda.*

[32] S. Der. Nersessian, *Recherches sur les miniatures du Parisinus graecus 74,* Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 21 (1972), 112, 113, 114, Fig. 6; S. Tsuji, The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris Gr. 74, Dumbarton Oaks Papers 29 (1975), 165f., Abb. 2.

[33] P. G. 33, 369 (Catechesis prima); P. G. 98, 385 B.

[34] P. G. 87 III, 3992 A; P. G. 98, 400 D—401 A.

[35] P. G. 87 III, 3984 C, 3985 C: "..ὥσπερ Σεραφείμ ἔλαβε τόν ἄνθρακα καί δέδωκε τῷ Ἡσαίᾳ, οὕτως καί οἱ ἱερεῖς λαμβάνουσι τόν ἄρτον ἤτοι τό Δεσποτικόν σῶμα καί διδόασι τῷ λαῷ" .... Ἡ λαβίς κατά τόν προφήτην Ἡσαίαν ..σημαίνει δέ καί τήν Παρθένον βαστάζουσαν καί αὐτόν τόν οὐράνιον ἄρτον..".

[36] N. Gioles, Εἰκονογραφικές παρατηρήσεις στό μωσαικό τῆς Μονῆς Λατόμου στή Θεσσαλονίκη, Parousia 2 (1984) 83—94 (Ed. Universität von Athen, Philosophische Fakultät).

der Taufe Christi spricht die Prophezeihungen von Isaias aus. Die Miniatur stellt die Erscheinung Christi in Jordan dar. Diese verwirklicht sich, nach Theodoros von Andida, während des Evangeliums--Eintritt bei dem Kleinen Einzug, währendessen auch die Vorbereitung der Katechumenen für die Taufe angedeutet wird[37]. Er soll dazu erwähnt werden, dass alle biblischen Figuren im Medaillon, im Par. gr. 74, schon als Zeugen einer Theophanie interprätiert worden sind[38].

Die Apsismalerei von Hg. Stephanos verrät eine übermässige Proklamation des Dogmas indem die Figur von Johannes zweimal dargestellt ist; es handelt sich um einen Versuch eine Ordnung zu demonstrieren, die noch nicht festegesetzt ist. Diese Ordnung ist die der Beimischung des Weins mit Wasser bei der Gabenbereitung, deren Bestimmung im 32. Kanon der Synode »im Trullo« argumentiert und festgesetzt worden ist. In den Darstellungen von Kaloreitsa und Par. gr. 74, fol. 64r ordnet sich das behandelte Schema unter formalem ikonographischen Rahmen, ohne die doppelte Figur Johannes. Die Präsenz des Prophetenpaares, Isaias und Johannes, das sich mit der Taufe und der Eucharistie wie auch, in Zusammenhang mit der Inkarnation verbunden ist, stellt nach mehr als zwei und halb Jahrhunderten, ein bekanntes und festgesetztes Dogma dar, welches keine übermässige Betonung bedürfte. Die Association zwischen den drei behandelten Darstellungen liegt darin, dass sie ähnliche Wechselbeziehungen folgen, wie Eucharistiekreuz=Eucharistie, Johannes Vorläufer = Gottes Lamm, Johannes Täufer = Wasser, Isaias = Kohle, Kohle=Jesusleib, Gottesmutter mit Emmanuel = Löfel, Löfel = Eucharistisches Brot, Eucharistisches Brot = Christus Emmanuel. Ich bin der Meinung, dass die drei Darstellungen den Prozessgang der Ordnung der byzantinischen Liturgie wiederspiegeln, welche sich noch in Entwicklung befand.

[37] P. G. 140, 436 CD—441 A; Bornert, aO. 203; Schulz, aO. 155.

[38] Tsuji, aO. 187, 191. Siehe auch in der Seite 203, einige Bemerkungen über die Beziehungen zwischen Taufe und Eucharistie.

[39] Dieser Bericht wurde mitgeteilt während dem 10. Symposio Byzantinis kai Metabyzantinis Archaiologias kai Technis, Athen 1990, Zusammenfassungen, 35—6.

ТРИДЕСЕТ ДРУГИ КАНОН ТРУЛСКОГ САБОРА (692) У ИКОНОГРАФИЈИ СЛИКАНЕ ДЕКОРАЦИЈЕ АПСИДА

Хара Константиниди

У апсиди цркве Св. Стефана у Чавушину у Кападокији насликани су Евхаристија и Крштење у вези са догмом Оваплоћења и тајном евхаристије. Тачније, декорација је у вези са припремањем часних дарова и актуелном полемиком између Византинаца и Јермена, а која је нашла свој одраз у одлуци 32. канона Петог трулског сабора (692). У овом канону Сабора утврђује се мешање вина водом током обављања свете евхаристије, што су као обред у целини одбацивали Јермени. На фресци из Чавушина вода је симболизована двоструком представом пророка Јована, као Претече и Крститеља, у сцени Крштења. Због тога би фреску требало датирати између 692. и 726. године. На каснијим представама, у апсиди Калорице на Наксосу (друга четвртина X века) и на минијатури Par. gr. 74, fol. 64r (1060—1080) не појављује се више двоструко приказивање пророка Јована, већ се сликају, као пар, пророци Јован Претеча и Исаија, у вези са Крштењем и Евхаристијом, али и Оваплоћењем. Сцена из Св. Стефана има наглашени догматски смисао, где он још није дефинитивно утврђен, док у двема каснијим представама уобичајен иконографски садржај одражава већ учвршћену и познату догму. На тај начин, ове три представе приказују литургијски обред у различитим моментима његовог развоја.

(Б. Тодић)

Равенско порекло Св. Доната (Св. Тројице) у Задру

Војислав Кораћ

UDK 726.54.033.41(497.18-21)"07"

Author's conclusion is that the church of Holy Trinity (»Sv. Donat«) was constructed after St. Vitale in Ravenna, in the second half of the 8th century, at the time when Zadar became the seat of the Byzantine rule in northern Adriatic.

Дуга историја проучавања задарског Св. Доната (Св. Тројице) добила је нов подстицај захваљујући археолошким истраживањима у деценијама после Другог светског рата. Раздвајањем грађевинских и културних слојева на споменику, као и увидом у познате писане изворе и критичким коментарима претходне сразмерно обимне стручне литературе, грађевина је, добро позната у нашој и европској историји уметности, ослобођена стручних и популарних домишљања, која су била неизбежан пратилац недоумица око изворног облика целине, времена њеног грађења и промена у току дугог трајања. Више је истраживача и конзерватора који су омогућили да се Св. Донат археолошки разјасни. Међутим, без претеривања се може казати да праве заслуге за представљање Св. Доната у модерној науци припадају проф. Иви Петрићолију и Павуши Вежићу, сараднику задарског завода за заштиту споменика културе. Проф. Петрићоли је уверљиво назначио историјски и историјско-уметнички оквир у коме грађевина настаје, а Вежић је пружио, својом монографијом, податке који чине основ за даље проучавање споменика.[1] Овај рад има за сврху да допринесе потпунијем разумевању познатог задарског споменика, па тиме и одређених појава у раносредњовековној архитектури на источној обали Јадрана.

Сл. 1 — Св. Донат, изглед са југоисточне стране (фотографија В. Ђурића)

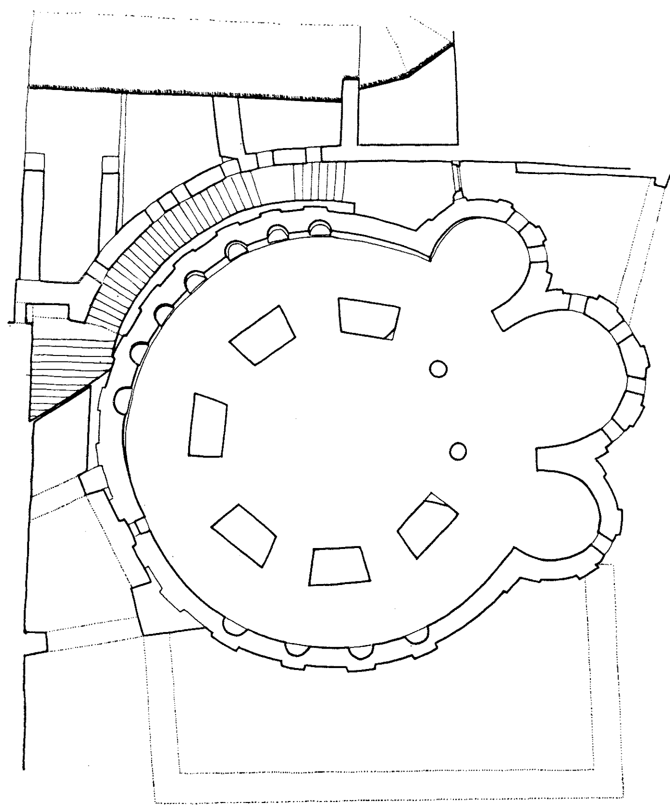
За разговор о Св. Донату подједнако су важни историјске околности у којима настаје грађевина, њена првобитна намена и типолошки оквир у коме се може посматрати замисао целине.

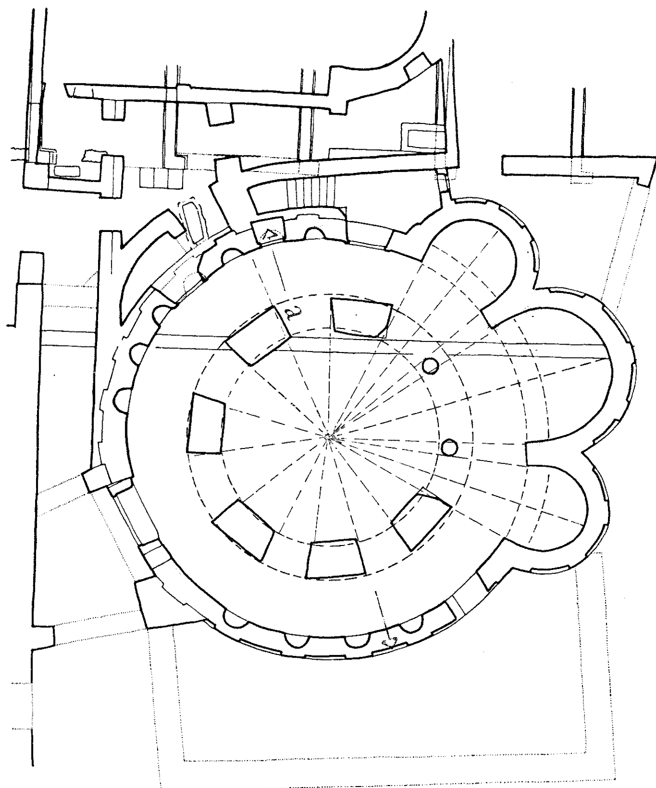
Историју проучавања Св. Доната, изложену у делима двојице задарских научника, пратиле су претпоставке и о времену грађења и о намени, уз њу и о пореклу грађевине.

По архитектонској замисли Св. Донат је ротонда. Простор грађевине одређују два концентрична круга. На спољњем кругу стоји обимни зид. На његовој источној страни су три изнутра и споља полукружне апсиде. Две бочне апсиде су једнаке, средња је већа од њих. Улаз у цркву је на западној страни. На унутрашњем прстену грађевине стоји осам слободних ослонаца, међусобно повезаних луковима. Шест ослонаца чине веома снажни зидани ступци, а два су стубови, постављени на источној страни према чеоним завршецима зидова који одвајају средњу од бочних апсида. Помоћу тих стубова, који су античког порекла, а имају потпун склоп, базе, стабла и капителе, средњи простор цркве је отворен према трима апсидама, репрезентативно схваћеним трибелоном. Описано решење је делимично поновљено на спрату. Простор између унутрашњег и спољњег прстена грађевине засвођен је полуобличастим сводом, а олтарске апсиде одговарајућим полукалотама. На спрату је поновљен простор трију апсида, и то тако да су споља, у изгледу очувани њихови јединствени волумени. Унутрашњи прстен такође је настављен навише. На спрату је подигнут сличан низ од шест стубаца и два стуба, међусобно повезаних полукружним луковима. Међутим, средњи простор је остао без конструкције изнад приземља, па је на тај начин у средини грађевине образован прави цилиндар, данас прекривен дрвеном кровном конструкцијом, а првобитно вероватно завршен калотом. Дрвена кровна конструкција носи покривач такође изнад кружне галерије на спрату. Унутрашњи цилиндар цркве осетно је виши од спољњег, па су у његовом горњем делу изграђени прозори, бази-

---

[1] Cf. I. Petricioli, Donat, Sv. in: Enciklopedija likovnih umjetnosti, 2, Zagreb 1962, 73, са старијом литературом; Idem, in: N. Klaić — I. Petricioli, *Zadar u srednjem vijeku do* 1409, Zadar 1976, 122—127, са литературом која се појавила у међувремену; P. Vežić, *Crkva sv. Trojstva (sv. Donata) u Zadru*, Zagreb 1985.





Сл. 2 — Св. Донат, основе приземља у доњој и горњој зони. Црвеним обележена геометријска опажања. Све цртеже у чланку урадио је Далибор Црнчевић.

ликално је осветљен. На спрат се стиже преко камених степеница које су постављене у затвореном простору дуж северне стране спољњег зида цркве. На западној страни, на спрату, направљена су врата за везу са галеријом. На северној и јужној страни спољњег зида ротонде изграђена су по два двојна отвора са стубовима у средини. Кроз бифоре на јужној страни могло се прићи галерији из суседне зграде, која је порушена 1930/31. године, у оквиру тада извођених радова, а која је, судећи по сачуваним фотографијама, подигнута одмах по изградњи цркве.[2]

На спољњим зидовима грађевине шеснаест је плитких пиластера. На унутрашњој страни обимног зида једанаест је полукружних високих ниша. Такође апсиде имају споља по четири плитка пиластра, који су на врху спојени полукружним луковима. Свака од три апсиде на спрату има на средини по једну мању полукружну нишу на висини која је уобичајена за часну трпезу. Портал цркве је преправљан, не зна му се изворни облик. Прозори на цркви завршени су луковима чији је пречник већи од отвора прозора. Наставила се таквим поступком римска градитељска традиција. У горњем делу грађевине уски прозори имају споља облик крста, а прозори на куполи правоугаоног су облика, завршени полукружним луковима. Малих су димензија. Зидови цркве су грађени сразмерно грубо од плочастог притесаног камена. Темељи су направљени од римских античких сполија. Истог су порекла стубови и капители. Најновија истраживања су показала да су у темеље стубаца на спрату уграђени камени фрагменти на којима се налази раносредњовековни рељефни украс. По задарским аналогијама украс се датује у осми век. Слично украшене дрвене греде откривене су на спрату испод пода. Очигледно је, по тим налазима, да су се на Св. Донату рано догодиле велике преправке. У резимираном опису Св. Донат би био грађевина кружне основе са унутрашњом кровном конструкцијом и галеријом на спрату, са апсидама на источној и нартексом на западној страни. Уз њену јужну страну подигнута је зграда нејасне намене. Црква је саграђена у близини задарске катедрале, уз њену североисточну страну. Од почетка је била у вези са катедралом и неком грађевином уз јужну страну катедрале.

Питање је како разумети промену у изградњи цркве, о чему сведоче напред поменуте камене и дрвене греде из првобитно замишљене целине, уграђене у подножје горњег дела и конструкцију пода на спрату. Према археолошким и дендролошким налазима, размак између прве и друге етапе грађења не би смео бити велик. Врло је вероватно да је у погледу простора црква већ у почетку изградње замишљена као целина коју познајемо. Промена је могла настати тако што је првобитно замишљена дрвена међуспратна конструкција изнад обимног ходника замењена сводом, па су припремљене, а можда већ и употребљене, греде у наставку радова уграђене у горњи део цркве. Да је црква била предвиђена за већу висину од приземља говоре изузетно снажни ступци у приземљу. Треба додати да се на спољњем зиду цркве, као ни на зидовима апсида не види промена у грађењу.

Време изградње Св. Доната је приближно одређено. Време ante quem је одређено познатим списом Константина Порфирогенита, у коме се помиње задарска округла црква, посвећена Св. Тројици.[3] Археолошке околности казују да је

[2] Cf. I. Petricioli, *Izoliranje crkve sv. Donata u Zadru godine 1930—1931*, Diadora, sv. 9, vol. 9, Zadar 1980, 493—501.

[3] Cf. *Византиски извори за историју народа Југославије*, т. II, Београд 1959 (изд. Византолошки институт), стр. 23—24. В. такође M. Sujić, *Zadar u »De administrando*

црква саграђена у послеантичким временима, у раном средњем веку. Црква је саграђена на плочнику форума, а стоји на културном слоју који одговара археолошком профилу подлоге задарских ранносредњовековних грађевина. По начину грађења и облицима, као и по рељефном украсу такође припада раном средњем веку. Најзад, дендролошке анализе упућују приближно на другу половину осмог века.[4] Као што је добро познато, Св. Донат је раније углавном датован у почетак деветог века, а његово грађење везивало се за задарског епископа Доната, касније канонизованог, а потом бележеног као патрона храма. Међутим, иако се ради о незнатном померању времена подизања цркве, хронолошки оквир којим је њено заснивање одређено на основу најновијих истраживања значајан је за разговор о пореклу архитектонског решења грађевине, а можда и о њеној првобитној намени.

Године 751. Лангобарди су освојили Равену, до тада седиште византијског егзархата.[5] Тада је у северном делу Јадрана остао једино Задар као град у коме је могла опстати византијска управа.[6] Отуд би подизање Св. Доната могло да стоји у вези са престанком византијске власти у Равени и порастом важности Задра. Следио би закључак да је велика задарска црква централног плана настала као плод поменутих промена. Ако ту мисао развијамо даље, нова црква би у Задру поновила концепцију познате равенске цркве централног плана, са неког особеног, данас непознатог разлога. Означени историјски оквир много помаже у реконструкцији околности у којима је црква могла настати. У временима о којима је реч становници Задра су тешко могли сопственим средствима остварити сразмерно велики грађевински подухват као што је морало бити подизање Св. Доната. Уз то се, неизбежно, намеће питање каква би то била потреба или воља која би вероватно малобројно романско становништво града навела на подизање нове знатне цркве поред постојеће катедрале и других великих и малих градских цркава. У потрази за разлозима са којих је Св. Донат могао настати лако ћемо данас занемарити раније у стручној литератури више пута казано мишљење да је грађење цркве уследило као плод путовања задарског епископа Доната у Ахен почетком деветог века. Запис о том путовању био је основа за објашњење о пореклу концепције задарске цркве. У суштини су се имале у виду опште сличности Св. Доната са придворном капелом у Ахену, па је позната црква Карла Великог сматрана за узор задарској цркви.

Захваљујући поменутим резултатима послератних истраживања са разлогом се могла усмерити пажња, у погледу Св. Доната, ка блиској Равени и њеном Св. Виталу. За даљи разговор у том правцу треба наћи разлоге у самим споменицима. Треба најпре направити увид у онај низ споменика или скупине споменика који се обично користе за тумачење архитектуре Св. Доната, било у виду узора, било у виду извора или паралела. Обележена као ротонда, према уобичајеној историјско-уметничкој типологији, задарска црква је по правилу упоређивана са различитим ротондама. Добро је познато неколико мањих ранносредњовековних ротонди у Далмацији. По правилу се ради о грађевинама које имају јединствен простор затворен кружним зидом. Анекси су, ако их има, изразито подређени основном делу грађевине.[7]

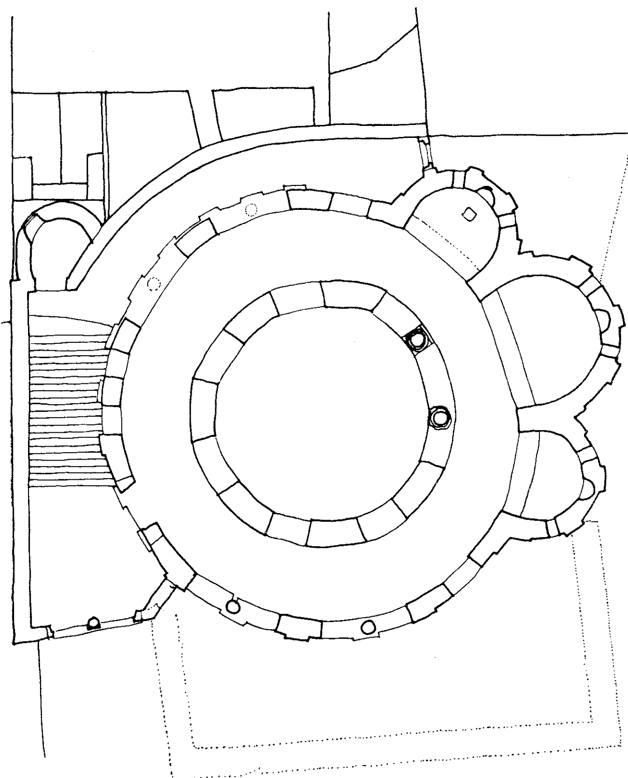
imperio« Konstantina Porfirogenita, Radovi Zavoda JAZU u Zadru, sv. 27—28, Zadar 1981, 7.

[4] Видети коментар код P. Vežić, *op. cit.*, 14. I. Petricoli, *Od Donata do Radovana*, 27, сматра да је црква могла да буде саграђена најраније крајем VIII века.

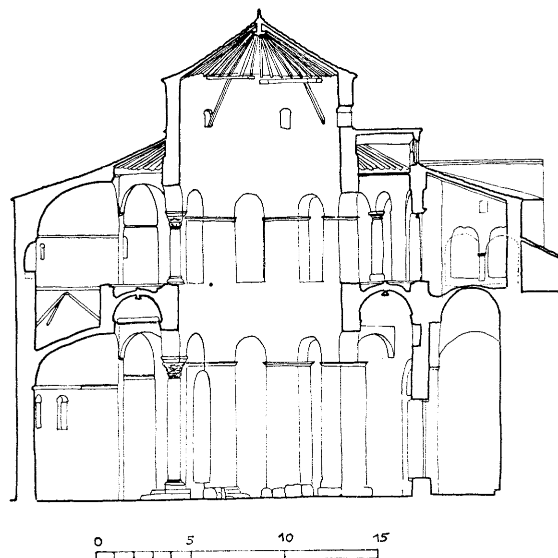
[5] Cf. Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1969, 177.

[6] Cf. J. Ферлуга, *Византиска управа у Далмацији*, Београд 1957, на више места говори о градовима у Далмацији под византијском влашћу. О Задру као главном граду провинције на стр. 61.

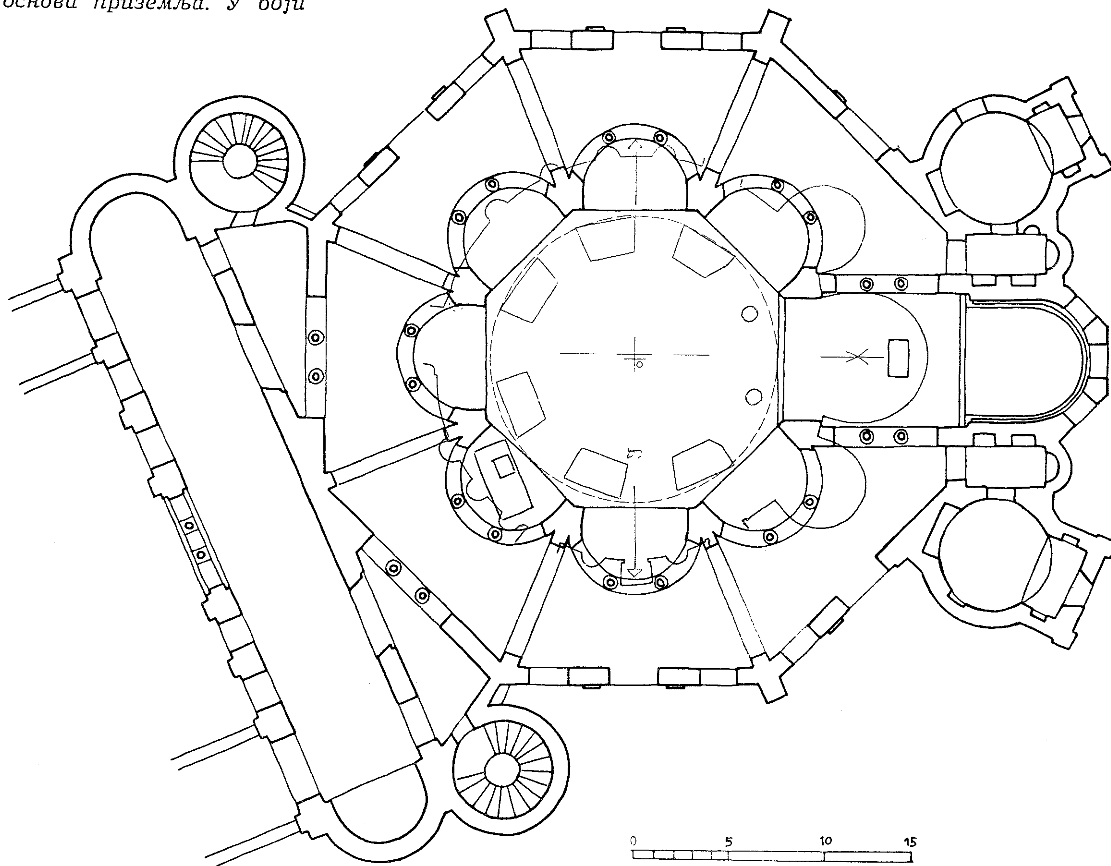
[7] О грађевинама јединственог концентричног простора у далматинској ранносредњовековној архитектури писали су многи историчари уметности и археолози. Будући да то није тема овог рада, биће поменути само они писци код којих је јасна тежња да изграде закључке општије природе. М. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији*, Београд 1922, 7—21, о централним грађевинама говори са становишта изразито типолошког сврставања споменика. Lj. Karaman, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb 1930, 9—58, T. I, централне грађевине укључује у своје познато тумачење о малим црквама слободних облика. О централним грађевинама је писао такође E. Dyggve, *Dalmatinske centralbygninger i plan og opbygning et bidrag til deres typologi med saerligt henblik paa de tidligmeddelalderlige mindesmaerker*, Tidskrift für Kunstvertenskap, XVII, Lund 1933, H. I—II, 1—14. Најзад, нашле су се у књизи Ž. Rapanić, *Predromaničko doba u Dalmaciji*, Split 1937, T. XX—XXIV.



Сл. 3 — Св. Донат, основа спрата и подужни пресек (цртежи Св. Доната су урађени према књизи П. Вежића)



Сл. 4 — Св. Витал у Равени, основа приземља. У боји пројекција основе Св. Доната



Време настанка им је, у стручној литератури, обично назначено сасвим приближно. Ниједна од њих се не би могла везати за Св. Доната. Једину сличност са задарском црквом представљао би цилиндричан волумен грађевине, гледан споља. Скупина шестолисних цркава на подручју између Задра и Сплита, насталих вероватно по узору на крстионицу задарске катедрале, такође би се могла, у ширем типолошком смислу, ставити међу ротонде стога што језгро грађевине чини цилиндар. Ипак, шест конхи у низу око језгра даје целини особено обележје. Најстарија међу њима могла би потицати из времена у коме је саграђен Св. Донат али, као и код претходне скупине сем цилиндричног језгра тешко би било наћи нешто заједничко са Св. Донатом.[8]

Када се говори о грађевинама кружне основе на Задру блиском италијанском подручју, обично се на чело низа ставља римска Св. Констанца. Јако удаљена по времену настанка, јасне намене, строго геометријски организована у три концентрична круга — унутрашњи прстен, обимни зид и спољни трем — у свему у оквирима касне античке архитектуре, за Св. Доната није могла да буде ни узор ни далеки подстицај.[9] Слично би се могло рећи за крстионицу у Ночери или Св. Анђела у Перуђи,[10] као и крстионицу у Торчелу и друге сличне грађевине, међу којима треба поменути Св. Марију у Павији (Sancta Maria ad perticas), која је имала облик ротонде или полигона.[11] Ни за цркве у којима се верници подсећају на ротонду изнад Христовог гроба, почевши од Св. Стефана у Болоњи, не би се могло рећи да су било чиме подстакле градитеље задарске цркве.[12]

Иако су разлике између Св. Доната и Св. Витала у стручном типолошком смислу наоко видљиве, једно је ротонда, а друго октогон, сличност у простору задарске са равенском црквом је несумњива. Њу не умањују ни велике разлике у вредности извођења и употребљеног материјала: скромно грађена црква у Задру, у оскудном времену, смело, у крупним размерама, репродуковала је луксузну грађевину богате Равене шестог века.[13] Треба напоменути да је неколико истраживача претпоставило, очигледно због сличности у замисли простора, да је Св. Донат грађен по узору на Св. Витала, па је уследио закључак да је задарска црква настала у шестом веку.[14] Сличност двеју грађевина показује идеална схема простора, при чему треба занемарити материјал и облике делова простора. Задарска црква, као и равенска, има централно замишљен простор. У његовој средини је такође централно замишљен простор ограничен ритмично постављеним ослонцима, у кругу, односно у октогону, који на врху носе куполу. Средњи простор је уоквирен ходником, чији је спољни зид уједно обимни зид грађевине. Ходник и спољни зид у потпуности прате облик средњег простора. Према томе, и овде се ради о кругу, односно октогону. Изнад обимног ходника је галерија отворена према средини простора. На источној страни је простор намењен олтару, на западној нартекс. Основна разлика у схеми простора јесте то што се

---

[8] J. Marasović, T. Marasović i M. Marasović, *Crkva svete Trojice u Splitu*, Split 1971, у монографији о споменику који је у наслову књиге дали су најпотпунији преглед такозваних шестолисних грађевина.

[9] Cf. F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1973, стр. 90—91, цртеж 9.

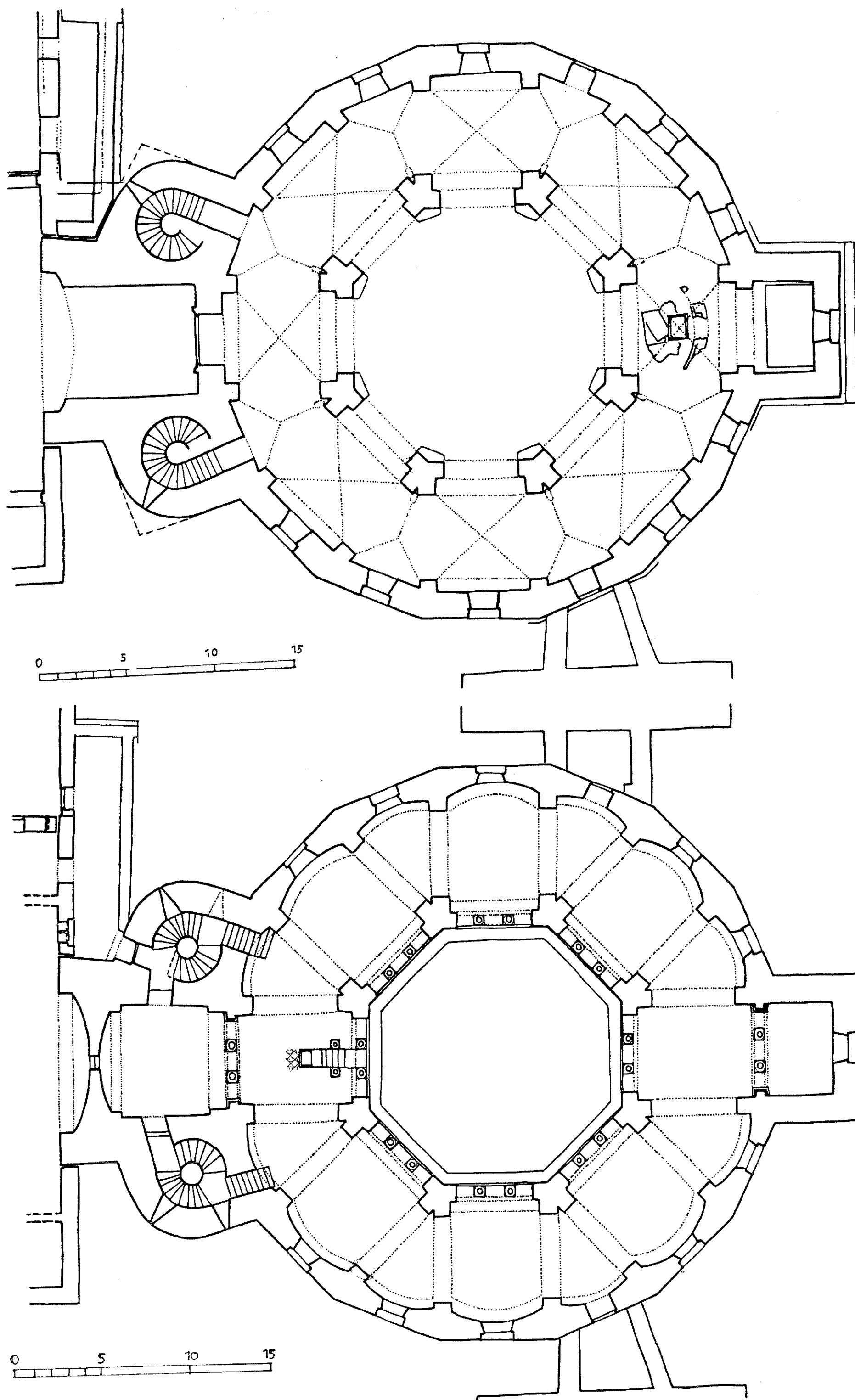
[10] Cf. P. Vercone, *Od Teodoriha do Karla Velikog*, Novi Sad 1973, стр. 137—140, цртеж 58, и 201—202, цртеж 75.

[11] Cf. M. Untermann, *Der Zentralbau im Mittelalter*, Darmstadt 1989, 216, 254—256.

[12] Cf. F. Cardini, *La devozione al Santo Sepolcro, le sue riproduzioni occidentali e il complesso Stefaniano. Alcuni casi italici*, in: 7 Colonne e 7 Chiese, Bologna 1987, 19—50.

[13] Општи утисак о двама споменицима навео је писца овог рада, пре више година, да се определи за мишљење да је задарска црква саграђена по угледању на Св. Витала. Cf. *Архитектура раног средњег века у Дукљи и Зети. Програм простора и порекло облика*, Између Византије и Запада, Београд 1987, 23.

[14] Cf. I. Petricioli, *Od Donata do Radovana*, 26, са коментаром.



Сл. 5 — Капела у Ахену, основе приземља и спрата

у Задру на спрату понављају три полукружне конхе олтарског простора. У Св. Донату је друкчији приступ спрату. Наместо степеница у кулама уз нартекс изграђено је степениште које делимично прати спољни зид грађевине. Затим, задарској цркви је на јужној страни додана грађевина профане намене.

Каква је природа разлика у облицима? Две су разлике битне: кружна основа задарске цркве у односу према осмоугаоној основи равенске цркве и одсуство конхи између стубаца унутрашњег прстена у Св. Донату. Ма колико изгледала озбиљна разлика у основном облику, круг према осмоугаонику, у суштини се ради о једноставнијем и лакшем извођењу преузете замисли простора. Шестар је био одлучујући инструмент у пројектовању задарске цркве. Увидом у облике и мере грађевине, на основу приложених планова, стиче се сазнање да је црква, иако скромно и грубо зидана, геометријски добро пројектована и постављена приликом извођења. Основни кругови, спољни и унутрашњи прстен, поклапају се са правим геометријским фигурама уз незнатно померање центра у правцу север-југ. Добро су конструисани кругови све три апсиде. Њихови центри су на спољњем кругу обимног зида, па се стога има утисак да им је намерно дат потковичаст облик. Захваљујући таквом поступку почеци апсида секу под правим углом раван спољњег зида цркве. Истовремено, има се утисак да су радијусима из центра круга конструисани почеци отвора апсида. Приложени цртеж показује да је на тај начин пројектован тролучни отвор унутрашњег прстена грађевине према трима апсидама. Уз помоћ радијуса из средишта цркве одређене су, уз мала одступања, и краће стране стубаца унутрашњег прстена грађевине. У облику правилних полукругова исцртане су такође нише на унутрашњој страни спољњег зида, као и лукови. Да је поступак у пројектовању Св. Доната био у описаном смислу геометријски одређен посредно би говорила околност што у архитектури раног средњег века на источној обали Јадрана не постоји грађевина јединственог концентрисаног простора омеђеног правилним многоугаоником. У основи таквих решења је по правилу круг или, изузетно, квадрат са анексима.

За однос пројекта Св. Доната према равенској цркви важне су и основне мере, бар у основи грађевине. Наш прстен, у коме је у боји обележена пројекција основе Св. Доната у основи равенске цркве показује да је спољни пречник унутрашњег прстена Св. Доната сасвим приближан унутрашњем пречнику одговарајуће конструкције Св. Витала, а пречник спољњег зида Св. Доната, његове спољне стране, приближан пречнику круга на коме леже темена ниша у Св. Виталу.[15] Тако се догодило да обимни ходник Св. Доната по ширини одговара појасу у коме леже унутрашње ексeдре Св. Витала. Та околност води ка другој, главној разлици између два споменика. Зашто су у Св. Донату, ако је грађен по угледу на равенску цркву, изостављене ексeдре, које у виду тролучног отвора и полукалоте изнад њега спајају ступце што носе целокупну горњу конструкцију? Једноставан одговор би био да је за градитеља Св. Доната тешко изводљив био склоп елегантне и лаке конструкције, утолико пре што је за стубове требало наћи одговарајуће сполије. Изузетно масивни ступци унутрашњег прстена уверљиво казују да је осетљив унутрашњи део конструкције цркве извођен опрезно и бојажљиво. Међутим, до данас се у стручној литератури није говорило о смислу полукружних ниша на унутрашњој страни спољњег зида цркве. Фреске, којих је било у цркви, можда би помогле да се разазна њихов литургијски и симболичан смисао. Судећи по њиховом броју, једанаест, можда се симболично подсећало на скуп од 11 апостола на Сиону, у просторији на спрату (у старим српским изворима просторија се зове горница, у грчким текстовима ὑπερῷον), за време силаска св. Духа. Таквом тумачењу 11 ниша у Св. Донату допринела би околност што је црква била посвећена св. Тројици. Рекло би се да појава ниша

[15] Пречник је у цртежима у боји означен словом „а". За поређење нису коришћене бројне вредности мера, стога што би за тачно поређење ваљало имати поуздано, инструментима измерена растојања. Међутим, и на приказани начин, на основу објављених цртежа у малим размерама, описани односи не изгледају случајни. Вредна је пажње чињеница да су оба карактеристична пречника у Св. Донату приближна мерама у Равени.

по себи говори такође о односу поручиоца и градитеља према равенској цркви као узору. Вероватно је да су приликом састављања програма за Св. Доната биле упамћене унутрашње ексeдре Св. Витала, па се то памћење остварило трансформисањем равенских ексeдри у полукружне нише у спољњем зиду Св. Доната. Неће бити нимало случајно што су изграђене нише високе и полукружне. Изложеним тумачењем добио се још један пример добро познате теорије Р. Краутхајмера о начину преношења облика у ранoсредњовековној архитектури.[16]

На овом месту прикладно је осврнути се на сличну појаву у капели у Ахену. Уверењу да је капела настала по узору на равенског Св. Витала не може измаћи из вида чињеница да је такође у њој изостао низ унутрашњих ексeдри. Биће највероватније да ни за њенога одличног градитеља и његове мајсторе није било једноставно извођење равенских ексeдри. Памћење тих ексeдри могло је да наведе ахенског градитеља да на спрату, на унутрашњим странама спољњег зида образује плитке лучне нише. Другим речима, неостварене ексeдре пресељене су, у сажетом виду, са унутрашњег на спољни прстен.

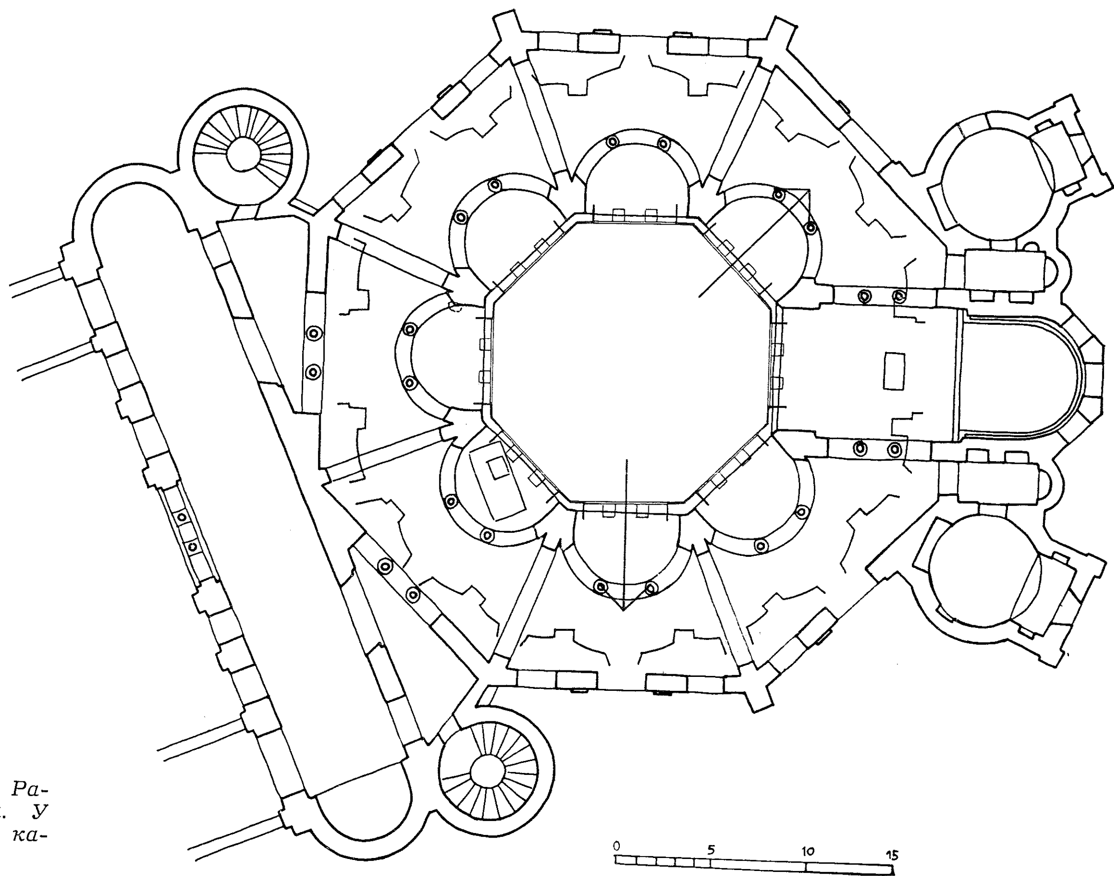
На Св. Донату нише на унутрашњој страни обимног зида праћене су плитким пиластрима: не може се рећи да ли је сврха пиластара била да ојачају зид на местима на којима је он ослабљен нишама, али је свакако у питању мотив својствен равенској архитектури. Усталио се он потом на задарском подручју, а вероватно одатле и даље. Број од 16 пиластера такође би могао да упућује на спољну страну Св. Витала — 8×2. У ахенској капели удвојена осмица равенског октогона остварила се у шеснаестостраном спољњем зиду грађевине.

Тешко је судити о култном, другим речима функционалном смислу свих делова простора Св. Доната. Да ли су три апсиде у главном делу простора, у приземљу грађевине трочлан олтарски простор по тада опште усвојеној пракси у византијској архитектури — у Задру је средиште византијске управе — или се ради о три олтара, према пракси у тадашњем западноевропском хришћанском свету? Равенска црква је јаснија, њени мозаици говоре о најдубљој вези са византијским светом Јустинијана I.[17] Недоумица око

---

[16] Реч је о познатој студији Р. Краутхајмера: *Introduction to an »Iconography of Medieval Architecture«* in: Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art, New York 1969, 115—150. За симболично значење броја 11 у оквиру текста о нишама у Св. Донату cf. A. Grabar, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse au VI^e siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien* in: L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen age, I v., Paris 1969, 46. Задарска архитектура, по свој прилици, пружа још једну могућност за слично разјашњење облика који до данас нису у науци докраја објашњени. Реч је о већ поменутим црквама шестолисне основе. В. напомену 8, у којој је наведена најважнија литература. По јединственом простору и геометрији основе међусобно су веома сличне. Ни у мерама се изгледа не разликују много, а све скупа, као тип грађевине јако личе на крстионицу задарске катедрале. Основу и једног и другог решења чини јединствен и симетричан простор који окружује шест једнаких конхи. Разлика је само у основној геометријској фигури. Код крстионице и унутрашњи и спољни руб конхи чини правилни хексагон, код шестолисних цркава круг. Одиста је лако закључити да је крстионица била образац за шестолисне цркве. Најстарија, или више њих из најстаријег слоја могле су настати у време масовног покрштавања словенског света. Такав чин би имао симболично значење: у време масовног покрштавања дати цркви општег типа облик који има крстионица уз катедралу, као најзнаменитију црквену грађевину у области. Потом је решење само по себи могло да буде и даље преузимано, уколико код нешто каснијих цркава није била у питању извесна веза са покрштавањима, која се свакако нису свуда догодила у раном времену, опште означеном као време христијанизације Словена.

[17] Међу многобројним студијама о Св. Виталу као градитељској и уметничкој целини и природи њеног односа према установи царства треба издвојити текст G. de Angelis d'Ossat-a, in: Studi Ravennati, vol. II, *La vocazione imperiale del San Vitale,* Ravenna 1962, 73—88. За смисао портрета Јустинијана и Теодоре, у поворци са пратиоцима, у олтарском простору Св. Витала cf. *Л. Мирковић, Мозаици у цркви Сан Витале у Равени,* in: Иконографске студије, Нови Сад 1974, 151 sq.



Сл. 6 — Св. Витал у Равени, основа приземља. У боји пројекција спрата капеле у Ахену

апсида на галерији друге је врсте: или се ради о три нарочита места одређена за поклоњење верника, као што су византијски проскинитари, или о три олтара, по западноевропској пракси. Поновљен доњи распоред и простор намењен апсидама били су довољан разлог да до Константина Порфирогенита стигне податак о још једној цркви у задарској Св. Тројици, изнад доње цркве, мада очигледно није реч о томе.

Великој загонетки Св. Доната, разлозима за веома снажну и веома наглашену појаву цркве у средини града, уз катедралу, може се прићи само посредно. О разлозима за изградњу равенске цркве нема података, док је капела у Ахену извесно саграђена као придворна црква. Идући обрнутим смером, од Ахена у Равену, стигли бисмо, потом, у Задар. Да ли данас поново треба размишљати о пореклу намене и архитектонског решења капеле у Ахену, која се овде помиње само ради јасније представе о задарској цркви? Изгледа да се ради о теми која никад неће изаћи из круга нарочите радозналости историчара уметности. Општа сличност у организацији простора, основним облицима и претежном броју детаља, као и начину обраде унутрашњег простора у целини, упућује ка одавно изграђеном мишљењу о највећој блискости равенске цркве са цариградским Св. Срђем и Вакхом. Тако исто слични разлози воде ка такође традиционалном мишљењу о зависности ахенске капеле од Св. Витала. Пројекција модерних схватања о идеологији политичког и културног престижа у временима о којима је реч ставиће знак питања на тему односа капеле Карла Великог према цркви у Равени, као што ће, са друге стране, у погледу Св. Витала и Св. Срђа и Вакха наметнути стару недоумицу: Рим или Византија. Срећом, археолошки начин мишљења приклониће се одавно усвојеним опажањима о споменицима по себи и стварним историјским околностима у чијим су се оквирима могла успоставити оба поменута односа.

Равенска црква је започета нешто пре успостављања Јустинијанове власти у Равени, а исто тако нешто пре изградње Св. Срђа и Вакха.[18] Нису познати разлози који су навели богатог ктитора из Равене Јулија Аргентарија да изабере за своје дело архитектонско решење цркве која се истовремено гради у оквиру цариградске царске палате, а посвећена је успомени на двојицу сиријских светитеља. Међутим, познати портрети Јустинијана и Теодоре на мозаицима у Св. Виталу говоре о најдубљој оданости ктитора и Равене византијском двору и византијској власти, а истовремено представљају ту власт у свечаном виду, вероватно и симболичном значењу.[19]

Разлике између цркве у Равени и цркве у Цариграду занемарљиве су у односу према ономе што их чини сличним. Настали су из исте замисли простора: централно решење са једном куполом, са галеријом на спрату, олтарским простором и нартексом; један цариградски, у правоугаонику — услед чега су изостале три екседре у приземљу — други равенски, у октогону. По детаљима горње конструкције закључује се да на Св. Виталу раде италијански мајстори, међутим, у архитектонској обради ентеријера користе се иста уметничка и занатска средства и материјал — данас бисмо рекли исти „ликовни језик". По скупоценој обради зидова и архитектонских детаља дубоко су везани за традицију касноантичке архитектуре. Оба су византијски утолико што византијска архитектура остаје у наредним корацима одана тој истој традицији.[20]

Докраја је неизвесно да ли је у програму за равенску цркву стајала замисао о грађењу званичног храма, непосредно везаног за представника највише власти. Концепција која је остварена у Св. Срђу и Вакху и дворани Хризокефалос у царској палати наставља онај ток источне архитектуре у коме је одлучујућа одредница концентрисан простор у правоугаоно или полигонално зillграђеном волумену прекривеном једном куполом. Св. Срђ и Вакх, односно одговарајуће архитектонско решење, за равенског ктитора је могао да буде по битним елементима простора замена за недостижну велику цариградску катедралу, која је у себи носила такође својство свечане придворне цркве. Као што је добро познато, многе цариградске цркве су биле укључене у поредак којим је било обележено свакако церемонијално учешће императора и двора у одговарајућим литургијама. Међу њима је Св. Срђ и Вакх.[21] То је само по себи морало произвести одређену визију о њеном унутрашњем простору. Чинило га је прикладним за будућа решења у основи којих су стајале сличне амбиције. Вероватно је у склоповима одговарајућих целина нарочито била важна појава спратне галерије. Наиме, треба имати у виду намену горњих постројења у цариградској катедрали. У градској средини у црквама су спратне галерије, отворене према унутрашњем простору, имале пун смисао у јавним, сложеним обредним церемонијама.

Рекло би се да је, судећи по многобројним написима, немогуће казати било шта ново о узору или изворима по којима је грађена придворна капела у Ахену. У новијим делима сабрана је сва старија литература и протумачен функционални смисао целина и делова,[22] научној јавности стављено је на увид тумачење симболике облика и бројева, уграђених у архитектуру цркве,[23] потом, поново, изложене заинтересованим читаоцима нове идеје и претходна литература.[24]

---

[18] За опште податке о Св. Виталу cf. R. Farioli, *Chiesa di San Vitale, in:* Ravenna romana e bizantina, Ravenna 1977, 145—192. На стр. 269 аутор упућује на библиографије о равенским споменицима. Међу наведеним делима нарочито: F. W. Deichmann, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes,* Kommentar, 2. Teil, Wiesbaden 1976, 77—85.

[19] В. напомену 17.

[20] Cf. C. Mango, *Architettura bizantina,* Venezia 1974, 89.

[21] Cf. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin.* Première partie, *Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique,* T. III, *Les églises et les monastères,* Paris, 1953, 468.

[22] Cf. G. Bandmann, *Architektur als Bedeutungsträger,* Berlin 1978[5], s. v. Achen.

[23] C. Heitz, *L'architecture religieuse carolingienne,* Paris 1980, у делу, брижљиво написаном и у сваком погледу вредном пажње, говорећи о капели у Ахену, стр. 64—79, веома много користи бројеве мера и њихове односе, што веома доприноси бољем и потпунијем схватању архитектуре.

[24] M. D'Onofrio, *Roma e Aquisgrana,* Roma 1983, насловом књиге обележава правац својих истраживања. Савесно сабрана претходна литература омогућује му да, уз добре илустрације, разложно саопшти читаоцу своје погледе на стару тему европске културне историје, симболично исказане односом престонице античког Рима и средишта империје Карла Великог. Наведена књига M. Untermann-а: *Der Zentralbau im Mittelalter* (в. напомену 11) најновији је преглед грађевина у наслову означеног типа, дат у широким потезима, занимљив првенствено за западноевропску архитектуру. Садржи савесно сабрану и смишљено распоређену литературу. У расправљању о изворима капеле у Ахену, стр. 86—110, никако не губи из вида Св. Витала и све оне одреднице које то дело везују за вођа остварења у архитектури источне римске престонице.

Непрекинуто, разумљиво истраживање свих могућих видова каролиншке архитектуре по правилу не мимоилази капелу у Ахену због њеног значаја за потоњу западноевропску архитектуру. У свим тим, најчешће сложеним, гледано у збиру међусобно супротним, објашњењима тешко је занемарити давно написану мисао да ће равенски Св. Витал најпре и највероватније бити узор кругу поручилаца и градитељу цркве у Ахену. Сличност у концепцији простора се не може оспорити, и то не само у крупним цртама. Осетнију разлику представља једино изостављање ексeдри у капели у Ахену, о чему је напред било речи. Такође је већ поменуто да у цртежима основа двеју грађевина постоји геометријска блискост — октогон према шеснаестостраној полигоналној фигури. Ни у мерама двеју грађевина нису знатне разлике. Скупоцена унутрашња обрада капеле у Ахену такође је у Равени могла да нађе одговарајући узор, што није без значаја када се узме у обзир тежња ученог окружења Карла Великог да сопственим уметничким делима досегне раскошну лепоту касноантичког света. Без одговора је остало питање зашто баш равенски октогон. Уз побројане околности, могли би се, још једном, поменути свечани и блештави ликови Јустинијана и Теодоре, као доказ о високом угледу цркве. А можда је била у питању и мисао да се нови император понављањем равенске цркве приближава Јустинијану и његовој великој катедрали у источној римској престоници.[25]

Избор места за престо императора у капели у Ахену није имао узор у цариградској Св. Софији. Као што се добро зна, византијски император присуствује литургији на другом месту. Неизвесно је да ли је такав узор уопште постојао. Ни по чему се не може закључити да ли је сличан обичај — у односу према носиоцу највише власти — био успостављен у Равени у време византијске власти, па ни у Св. Донату. Извесно је само то да је решење које је остварено у Ахену било узор многим потоњим носиоцима власти.

Положај у граду важан је за разјашњење побуда за грађење Св. Доната. Уз катедралу, са неким везама са катедралом, са већом грађевином са друге стране, Св. Донат (тада Св. Тројица) ушао је у неку сложену целину, која је могла бити палата, односно скуп зграда, инсула, намењена за седиште највише власти у граду. У суш-
тини би црква на тај начин била саграђена
служи као придворни храм.

Црква Св. Тројице или Св. Доната, монуме
талног простора и облика, настала у раном сре
њем веку, у временима ретких градитељских п
духвата тих размера и тога значаја, нашла
место у великим историјама европске архите
туре.[26] Саграђена приближно на географској гр
ници византијског и западноевропског света,
основи простора и структуре византијског је п
рекла. По начину на који је грађена нашла б
у свом или нешто млађем или нешто старије
времену, паралеле у византијским периферни
областима, на пример на јегејским острвима. Сто
га је неизбежно питање није ли замисао Св. Тро
јице могла да буде изграђена непосредним угле
дањем на Св. Срђа и Вакха или неку друг
сличну грађевину у Цариграду, будући да је За
дар у време када се црква гради византијск
град. Писани извори потврђују да Задрани с
византијском престоницом одржавају пријатељ
ске везе.[27] Поменути епископ Донат доноси и
Цариграда мошти св. Анастазије, која потом по
стаје патрон задарске катедрале.[28] Чињеница ј
да је у проучавањима средњовековне архитектур
занемарена могућност непосредних утицаја ил
подстицаја из Цариграда на дела у градовима
Далмацији који признају византијску власт, с
којима та власт одржава везе. Модерна истражи
вања морају неизоставно узети у обзир такв
могућност. Међутим, све околности, о којима ј
било речи у овом раду, говоре да се ради о Ра
вени. Задранима је, када граде Св. Тројицу, Ра
вена близак град, у непосредном суседству, з
разлику од удаљеног Цариграда. А при томе ј
морала имати удела нека врста пресељења визан
тијске управе из Равене у Задар. За то говоре
детаљи на Св. Донату, који упућују на стил. О
њима је било речи, а неће никако бити без зна-
чаја, у суштини равенски начин на који с
обрађене фасаде, као велике равне површине с
плитким пиластрима.

Велика задарска црква посебно је значајна што настаје на почецима средњовековне градитељске обнове на источној обали Јадрана. Трансформисаног изворног решења, сигурне геометрије, али грубо изведена, са карактеристичним рељефним украсом, има сва битна обележја ране средњовековне архитектуре романских градова и хрватских и српских земаља дуж јадранске обале.

---

[25] Cf. R. Krautheimer, *Introduction: »Iconography of Medieval Architecture«,* 116, наводи добро познати пример лангобардског кнеза, који је саградивши грађевину централног плана и посветивши је Св. Софији, закључио да је досегао цариградску катедралу. Луксузно обрађени ентеријер равенске цркве централног плана Карловом окружењу није могао бити далеко од представе о цариградској Св. Софији.

[26] Разумљиво је што се Св. Донат помиње у књигама које су наведене у претходним напоменама. Међутим, она је нашла право место и у делима R. Krautheimer-a: *Early Christian and Byzantine Architecture,* Harmondsworth 1965, 222.

[27] Cf. J. Ферлуга, *Византиска управа у Далмацији,* loc. cit

[28] Cf. *Византиски извори за историју народа Југославије,* 24, нап. 52, коментар Б. Ферјанчића о причи о преносу моштију св. Анастазије из Цариграда у Задар. В. такође И. Николајевић, *»Martyr Anastasia« у Фулди,* Зборник Филозофског факултета XIV-1, Београд 1979, 43—52.

17

L'origine ravennate de Saint-Donat (Sainte-Trinité) à Zadar

Vojislav Korać

L'auteur part de la constatation que les recherches entreprises après la Seconde Guerre mondiale ont grandement contribué à une meilleure connaissance de la grande et célèbre église Saint-Donat à Zadar, originellement dédiée à la Sainte Trinité. Ce monument est aujourd'hui parfaitement connu du point de vue archéologique. Son aspect originel peut donc être reconstitué avec une plus grande certitude. De même, l'époque de sa construction est cernée de façon plus précise. Les reliefs ornant les poutres en pierre et en bois, utilisées dans la partie supérieure de l'édifice, ainsi que les analyses dendrologiques des poutres en bois, permettent en effet de dater cette église du milieu, ou de la seconde moitié du VIIIème siècle. Une telle datation est dans une large mesure confirmée par le profil archéologique du terrain sur lequel s'élève ce monument.

Comme cela est bien connu, et apparaît sur les photographies et les dessins joints à ce travail, l'église Saint-Donat est une rotonde. Cet édifice est constitué par un mur extérieur, de plan circulaire, et un noyau cylindrique intérieur reposant sur six piliers massifs et deux colonnes surmontés d'arcs semi-circulaires. La nef centrale est ainsi entourée d'un déambulatoire compris entre le cercle des colonnes et le mur extérieur. Du côté est s'ouvrent trois absides semi-circulaires faisant face au narthex aménagé du côté ouest. La même disposition spatiale se répète à l'étage. Le bas côté circulaire, couvert d'une voûte en berceau, est surmonté d'une galerie. Du côté oriental on retrouve les trois absides du rez-de-chaussée et à l'ouest, au — dessus du narthex, une salle donnant accès à la galerie. Cette dernière est recouverte d'un toit en bois, tout comme le haut cylindre central qui, selon toute vraisemblance, était à l'origine surmonté d'une coupole. On accède à l'étage en empruntant un escalier aménagé dans un espace spécial du côté nord, le long du mur extérieur. Enfin, un édifice profane, d'ou l'on pouvait accéder à l'étage de l'église par deux baies géminées, était venu ultérieurement s'adosser à l'église du côté sud.

Selon l'opinion dominante exprimée dans l'ancienne littérature spécialisée, cette église de Zadar aurait été édifiée sur le modèle de la célèbre chapelle palatine de Charlemagne à Aix-la-Chapelle. La ressemblance entre ces deux édifices a même amené certains chercheurs à l'idée que le mérite en revenait à l'évêque de Zadar, Donat, vue que celui-ci s'était rendu à Aix-la-Chapelle en 805 où il avait été reçu par Charlemagne. Cette église, il est vrai, lui fut dédiée par la suite après sa canonisation, et elle est aujourd'hui encore connue sous le nom d'église Saint-Vital à Ravenne, d'où l'idée qu'il fallait repousser Saint-Donat. On trouvait toutefois une seconde opinion proposant comme modèle pour cette église de Zadar Saint-Vital à Ravenne, d'où l'idée qu'il fallait repousser sa datation jusqu'au VIème siècle.

Partageant pleinement cette seconde opinion, en ce qui concerne le modèle ayant inspiré l'église Saint-Donat, l'auteur de cet article situe toutefois son édification dans la seconde moitié du VIIIème siècle. Il relève notamment sur le rôle important joué par certains événements historiques. En 751, suite à la prise de Ravenne, jusqu'alors siège de l'exarchat byzantin, par les Lombards, Zadar restait la seule ville du littoral adriatique nord pouvant accueillir l'appareil gouvernemental byzantin. On pourrait donc voir dans ce transfert de l'administration byzantine, de Ravenne à Zadar, l'élément principal expliquant l'édification de l'église de Zadar, bien qu'il n'existe aucune donnée fiable sur la fonction première de Saint-Vital et Saint-Donat. Pour l'auteur de cet article, la principale ressemblance entre Saint-Donat et Saint-Vital réside dans l'organisation de l'espace et dans la structure de ces deux édifices. Ce qui était un octogone dans le plan de Saint-Vital s'est transformé en cercle à Zadar. Il convient ensuite d'observer les dimensions. Le diamètre du corde extérieur de Saint Donat est égal à celui du cercle dans lequel s'inscrivent couverte par ces exèdres correspond au déambulatoire de Saint-Donat. Si l'église de Zadar n'offre pas de telles exèdres intérieures, on y trouve cependant de hautes niches semi-circulaires aménagées dans le mur extérieur. Ceci pourrait être un autre exemple en faveur de la thèse de R. Krautheimer sur la façon très originale dont se transmettaient les formes architecturales dans l'architecture médiévale, concept bien connu en tant qu'iconographie de l'architecture.

Se penchant également sur la chapelle d'Aix-la-Chapelle, l'auteur rejoint l'opinion selon laquelle elle a également été construite sur le modèle de Saint-Vital. En ce qui concerne cette église de Ravenne, il accepte l'idée, exprimée il y a déjà longtemps, selon laquelle la solution adoptée pour cet édifice est identique à celle de l'église contemporaine des Saints-Serge-et-Bacchus. Relevant à cette époque de l'autorité byzantine, Zadar entretenait certainement des relations amicales avec la capitale de l'Empire, toutefois c'est Saint-Vital, et non les monuments de Constantinople, qui apparaît être le modèle ayant directement inspiré Saint-Donat. Ceci est attesté par certains détails, ainsi que par la réalisation d'ensemble des façades, offrant des surfaces lisses rehaussées de pilastres peu saillants, ce qui est une caractéristique propre à l'architecture de Ravenne. Ce lien avec Ravenne apparaît très logique puisqu'il est question d'un centre proche de Zadar, à la différence de la lointaine capitale byzantine.

Dans sa conclusion, l'auteur souligne enfin l'importance de Saint-Donat qui est un des premiers monuments du renouveau architectural sur le littoral adriatique oriental au moyen âge.

Једнобродне куполне цркве у Дубровнику у време византијске власти

Иван Стевовић

UDK 726.54.033.2(497.18-21)"10"

The article deals with the church of St. Luke, St. Nicholas on „Prijeko", the church of Transfiguration and St. Andrew on „Pile", dating from the 11th century.

Једнобродне цркве са куполом, подигнуте у XI и XII веку на територији јужног дела источне јадранске обале, представљају најизразитији градитељски тип у архитектури Далмације у овом периоду.[1]

Споменици овог типа не проучавају се први пут. У интересовањима истраживача аматера, они су били познати још од краја прошлог века. Порекло њиховог градитељског решења протумачено је у оквиру средњовизантијске архитектуре у целини[2]. Заслуге за прва научна проучавања припадају М. Васићу, који је покушао да спроведе целовиту типолошку анализу споменика средњовековне архитектуре на источној обали Јадрана[3]. Дански археолог E. Dyggve био је први истраживач цркве Св. Петра у Омишу[4], а Љ. Караман је пажњу посветио цркви Св. Михајла у Стону[5]. На резултате њихових анализа наставила су се проучавања Т. Марасовића, који је прикупио споменике овог типа и скупину дефинисао по географској распрострањености, предложивши назив „регионални јужнодалматински куполни тип"[6]. Конкретни узори ових цркава, које је E. Dyggve видео у неким касноантичким грађевинама Салоне[7], навели су Марасовића да исте потражи у цркви Св. Стјепана на Отоку код Солина, која је датована у X век[8]. Исти аутор је својим последњим радовима претпоставио да једнобродне цркве са куполом на источној јадранској обали нису настале пре друге половине XI века, „at the time of the stronger role of the Dubrovnik archibishoprу in the south Dalmatian region"[9].

Проучавањима Т. Марасовића у последње две деценије прикључио се и И. Фисковић, низом археолошких истраживања на дубровачком и ширем јужнодалматинском подручју[10]. Добијени резултати навели су Фисковића на закључак да су се на већем броју ранохришћанских цркава на овом простору током раносредњовековног периода одвијале велике преправке везане за подизање сводова и интерполацију куполе[11]. Тиме је у времену VIII—X века дошло до низа адаптација градитељског наслеђа које је остало незаобилазно, „makar su bizantska ona najranija bila utjecajnija ili barem upečatljivija"[12]. Оваквим ставом

Сл. 1. Црква Св. Луке, поглед са североисточне стране (у доњем десном углу)

[1] T. Marasović, *Regionalizam u ranosrednjovjekovnoj arhitekturi Dalmacije,* Starohrvatska Prosvjeta s. III-sv. 14, Split 1984, 150.

[2] В. Кораћ, *Једнобродна црква са куполом у византијској архитектури XI и XII века,* у: Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури, Београд 1988, 77—86.

[3] М. Васић, *Архитектура и скулптура у Далмацији од почетка IX до почетка XV века; цркве,* Београд 1922.

[4] E. Dyggve, *O crkvi sv. Petra u Priku. Stilska i konstruktivna istraživanja,* Vjesnik za Arheologiju i Historiju Dalmatinsku LI (1930—34), Split 1940, 52—64.

[5] Lj. Karaman, *Crkvica sv. Mihajila kod Stona,* Vjesnik hrvatskoga arheološkoga društva n. s. XV, Zagreb MCMXXVIII, 81—116.

[6] T. Marasović, *Regionalni južnodalmatinski kupolni tip u arhitekturi ranog srednjeg vjeka,* Beritićev zbornik, Dubrovnik 1960, 33—49.

[7] Lj. Karaman, *Glose djelu: E. Dyggve und R. Eggar, Der altchristliche Friedhof Marusinac,* Vjesnik AHD LI (1930—34), Split 1940, 237—255.

[8] T. Marasović, *Regionalni južnodalmatinski kupolni tip . . . ,* 44.

[9] T. Marasović, *Byzantine Component in the Dalmatian Architecture from 11th to the 13th century,* Студеница и византијска уметност око 1200. године; међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишњице САНУ, септембар 1986; Научни скупови САНУ, књ. XLI, Одељење историјских наука, књ. 11, Београд 1988, 455—462.

[10] I. Fisković, *Srednjovjekovna preuređenja ranokršćanskih svetišta u dubrovačkome kraju,* Arheološka istraživanja u Dubrovniku i dubrovačkom području, Izdanja Hrvatskog arheološkog društva 12, Zagreb 1988, 189—209; такође видети и: I. Fisković, *O ranokršćanskim spomenicima naronitanskog područja,* Dolina rijeke Neretve od prethistorije do ranog srednjeg vjeka, Izdanja HAD 5, Split 1980, 213—257; *исти, Prilog proučavanju porjekla predromaničke arhitekture na Jadranu,* Starohrvatska Prosvjeta s. III, sv. 15, Split 1985, 133—165.

[11] I. Fisković, *Srednjovjekovna preuređenja . . .;* у најновијој литератури се указује на смелост и недовољну доказаност ове Фисковићеве тезе. Такође, овој скупини се, као најразвијенија и најбогатије украшена, додаје црква Св. Ловре у Задру, уп: I. Petricioli, *Od Donata do Radovana. pregled umjetnosti u Dalmaciji od 9. do 13. stoljeća,* Split 1990, 35, 47.

[12] I. Fisković, *Srednjovjekovna preuređenja,* 205.

аутор је покушао да истакне континуитет који у религиозном животу обале постоји од касне антике до средњег века. Нове споменике XI и XII века он сматра битно зависним од „oblikovanih iskustava koja su se stvarala upravo u navedenim prepravljanjima starih zdanja po novome ukusu i drugačijim liturgijskim pretpostavkama“[13].

Овај рад је окренут дубровачким једнобродним црквама са куполом. У старом језгру града и непосредно изван њега до данас су очувана четири споменика овог типа. Истраживање њихових првобитних градитељских особина, и тумачење положаја на коме су подигнути, пружило је могућност за откривање узора овог градитељског типа и времена њиховог подизања.

У литератури се често, без стварних разлога, инсистирало на самосвојности просторно-стилских карактеристика ове скупине цркава. Занемаривана је чињеница о снази и значају византијске градитељске традиције и културног утицаја уопште, у овим крајевима[14]. Тај утицај остајао је изражен и после оснивања првих словенских држава и промена политичких граница. Управо због тога, вредновање ових споменика на прави начин може бити усмерено само уколико се говори о јединственом културном кругу на широј територији некадашње Дукље и самог Дубровника, који је, као снажно византијско упориште, давао основни акценат свим уметничким токовима[15].

ЦРКВА СВ. ЛУКЕ[16] налази се на источној страни дубровачке улице „Међу вратима од Плоча“. Улица је формирана између Доминиканског манастира и старе тврђаве св. Луке, која се у градским документима први пут помиње 1346. г.[17] У преградњама дубровачких бедема током средњег века и касније, тврђава је преправљена и проширена. То се директно одразило и на данашњи изглед цркве Св. Луке.

У XVII веку на западној страни цркве Св. Луке дозидана је нова грађевина, са бочним зидовима у ширини старе. Последица ове доградње било је рушење западне фасаде старе цркве. Секундарни отвор на западној страни, овако формиран, данас допире до висине њених сводова, па се о првобитном изгледу чеоне фасаде не може говорити без археолошких истраживања. Данас су приметни само крајњи угаони делови њеног зида, дужине 61 cm на северној и 44 cm на јужној страни. Овим преправкама простор старе цркве Св. Луке претворен је у олтарски део нове грађевине.

Дужина цркве Св. Луке износила је око 550 cm, а ширина око 220 cm. На основу поменутих фрагмената западне фасаде може се закључити да је ширина зидова била око 50—60 cm.

У унутрашњости цркве очувана је јасна подела простора на три травеја. Полуобличасти сводови са танким профилисаним ребрима, формираним по дијагоналама, пружају се преко сваког од њих. Свод западног травеја почива на плитким прислоњеним луковима. Ови лукови настављали су се на лезене, које су накнадно уклоњене. Њихово некадашње постојање јасно се констатује по појасевима другачије боје камена на оба бочна зида. Зидна платна чине хоризонтални редови камених квадера неједнаке величине и неправилног облика, са дебелим слојем малтера којим је грађа везивана.

Правоугаони простор средишњег травеја по димензијама је идентичан западном. На његовим бочним зидовима налазе се два прозорска отвора, лучно завршена непосредно испод темена прислоњених лукова. Прозорски отвори су, по својој прилици, накнадно повећани. Травеји су међусобно подељени попречним ојачавајућим луцима. У североисточну лезену је секундарно узидана мала ниша издубљена у комаду камена. Њен чеони део пажљиво је обрађен, и завршен оштрим углом преломљеног лука. Димензије ове нише су: дужина 30, висина 60, и дубина 17 cm. Ниша је била намењена за смештај фигуре патрона цркве, или неког другог светитеља, са скромном плиткорељефном флоралном декорацијом, урађеном у одсечцима између створа и горње ивице камена.

Конструкција куполе довела је до формирања четири угаоне тромпе, које чине прелаз свода средишњег травеја у ниски слепи тамбур.

Од половине дужине овог травеја под је уздигнут за 10 cm. Овај његов ниво задржава се како у источном, тако и у самом апсидалном делу. Без археолошких истраживања не може се рећи да ли је он првобитан.

Источни травеј започиње од пара очуваних лезена. На северном зиду уочавају се трагови секундарних интервенција: на висини од око 110 cm од данашњег нивоа пода у зид су убачене три масивне камене греде, неправилно пресечене. О пореклу ових греда, и њиховој првобитној функцији, за сада се ништа одређеније не може рећи.

У јужном зиду источног травеја налази се слепо удубљење правоугаоног облика, на висини од 55 cm од ниског сокла. Сокл започиње од сачуване југоисточне лезене и пружа се до преласка зида у лук апсиде. Висина од данашњег нивоа пода до сокла износи 13 cm. Апсида је у унутрашњости полукружна. Материјал од којег је образован прелаз у свод апсиде чине редови камених квадера, мање величине од оних који су коришћени у градњи бочних зидова. У зиду апсиде је ниша са лучним завршетком, висока 98 cm.

Некада потпуно слободна, црква Св. Луке је данас узидана у простор између новије цркве на западној страни и бедема који се пружају у правцу север—југ. Правилно обрађени комади камена са танким малтерним спојницама, који данас чине обе бочне фасаде, отварају значајно питање њихове аутентичности. Прозорски отвори на оба зида вероватно су постојали од почетка, али су, по својој прилици, касније повећани и споља уоквирени обрађеним каменим гредама. Изградњом бедема на источној страни цркве пресечени су спољни зидови апсиде. Данас је очуван само део јужног зида, са остатком некадашњег двоводног крова апсиде. По свему судећи, апсида је првобитно споља била правоугаона. Брод цркве такође је покривен двоводним кровом, са четвоространом куполом оплаћеном каменим плочама. На њој данас нема видљивих трагова слепих ниша, честих у куполној декорацији овог типа цркава.

Тачно време настанка цркве Св. Луке данас није познато. У дубровачким документима она се помиње у XV веку, када је градска управа наредила темељно чишћење града, поводом доласка једне грчке принцезе, будуће супруге срп-

---

[13] *Исто.*

[14] В. Кораћ, *Црна Гора у доба Немањића. Архитектура,* у: Историја Црне Горе, књ. II, т. 1, Београд 1970, 139—143.

[15] В. Кораћ, *О природи обнове и правцима развитка архитектуре у раном средњем веку у источним и западним областима Југославије,* у: Између Византије и Запада, 15; о овоме такође и: I. Fisković, *Prilog proučavanju,* 157.

[16] У наредном тексту цркве су приказане према њиховом положају од истока ка западу.

[17] L. Beritić, *Utvrđenja grada Dubrovnika,* Dubrovnik 1955, 23.

ског кнеза Лазара Ђурђевића[18]. Месеца маја 1466. г. решено је да се очисти простор око цркве, на коме је становала сиротиња. Неколико дана касније извесни Лука Брајковић поднео је молбу да „о свом трошку дотера цркву св. Луке онако како му се чини боље и лепше"[19]. Иако се не може тачно рећи шта је Брајковић заиста урадио, сва је прилика да се црква у то време налазила у лошем стању.

У складу са старим средњовековним обичајем, и црква Св. Луке била је култно место једног од дубровачких занатских цехова. О њој су се старали „бутигари", трговци који су у околини имали своје локале[20]. У градском архиву је сачуван податак о молби коју су чланови цеха упутили Малом већу 1451. г. желећи да поред цркве ископају један гроб[21]. Вероватно да им је било удовољено, с обзиром на то да су се мала гробља, махом преминулих чланова цеха, и иначе налазила уз цркве посвећене заштитницима занатлија[22]. Археолошка истраживања терена непосредно уз северну фасаду цркве дала су слабе резултате. Неколико гробова из ренесансног времена било је испуњено кречом, што говори да су у њима сахрањиване жртве неке од многих епидемија куге. Креч је спалио и ранији слој гробова, који се налазио испод ових[23].

Крајем XIII века, после довршења зидина којима је средњовековни Дубровник опасан са свих страна, ЦРКВА СВ. НИКОЛЕ на Пријеком својом апсидом је спојена са источним краком бедема. Од цркве ка западу просечена је главна улица највећег градског кварта, формираног након регулације града 1296. г.[24] Иако време настанка цркве није утврђено, о њеној старости сведочи то да је овај кварт, који се некада налазио на копненој страни морског рукавца, добио име управо по цркви Св. Николе[25].

Западна фасада Св. Николе у каснијим временима доживела је исту судбину као и она Св. Луке. Срушена је због доградње дугачког засведеног предворја, које постоји и данас. Уз ово предворје касније је настала и уска просторија која се протеже дужином његовог јужног дела. Упркос свим накнадним интервенцијама, првобитни простор цркве се данас може јасно распознати[26].

Најстарији део цркве Св. Николе започиње непосредно уз источни довратник портала који је, по натпису на надвратној греди, 1834. г. пробијен у зиду поменуте јужне просторије. На том месту ниво пода се повишава за 10 cm. Да ли је ово повишење једнако првобитном нивоу пода

Сл. 2. Купола и део новијег кровног покривача цркве Преображења „Сигурата", поглед са југозападне стране

цркве, не може се закључити. Међутим, може се претпоставити да је мали део зида који од портала продужава ка северу последњи траг некадашњег западног зида цркве, али значајно стањеног у каснијим временима.

Западни травеј цркве Св. Николе претрпео је велике промене, али се неки од оригиналних елемената ипак могу препознати. По ширини, он се пружао од северне тачке одговарајуће поменутом остатку зида. Та замишљена тачка данас се налази тачно на половини ширине пролаза ка северном броду, између два масивна ступца. Ширина источнијег ступца била би, по свој прилици, једнака ширини некадашњих зидова. У јужном зиду накнадно је пробијена ниша правоугаоног облика, у коју је смештен бочни олтар посвећен св. Николи. Источни пиластар нише вероватно одражава положај првобитне лезене на овом зиду. Зидна платна у овом травеју слабо су очувана. Масивни стубац на северној страни, без сумње део оригиналног зида, изгубио је лезене на унутрашњој и спољној страни, па данас одражава само оригиналну ширину зида. Пробијањем нише на јужном зиду, овај је стањен на само један ред камена. Изнад данашњих пиластара нише очувао се, међутим, подужни ојачавајући лук, који би могао бити део првобитне градитељске концепције. Такође се очувао и попречни ојачавајући лук свода, између пиластара нише и северног ступца.

Средишњи травеј цркве Св. Николе јасније се распознаје у првобитним очуваним елементима. Јужни зид овог травеја постоји и данас; недостаје једино његова југоисточна лезена. На овом зиду је прозор који се завршава испод преласка у свод. Прозор се сужава у маси зида. На делу зида испод њега сондирањем је откривен фрагмент фреске са биљним мотивима. Купола изнад овог травеја почива на пандантифима. Северни зид сачуван је само у горњем делу, онолико колико је било потребно за одржавање сигурности свода. Остатак зида је срушен да би се направио пролаз ка северном броду.

На јужном зиду источног травеја секундарно је направљен бочни улаз, испред којег се данас налази масивна камена трпеза. Травеј је, као и

---

[18] Б. Недељковић, *Дубровник у сватовима кнеза Лазара Ђурђевића*, Зборник Филозофског факултета VIII-2, Београд 1964, 484.

[19] *Исто.*

[20] A. Marinović, *Prilozi proučavanju dubrovačkih bratovština*, Anali Historijskog instituta u Dubrovniku I, Dubrovnik 1952, 235.

[21] Ђ. Петровић, *Прилог проучавању касносредњовековних градских гробаља*, Гласник Етнографског музеја 35, Београд 1972, 81.

[22] Исто.

[23] Исто, 74. Податке о стању у којем су, током ископавања, пронађени гробови уз цркву Св. Луке дала ми је археолог Патриција Веремента из Друштва љубитеља дубровачких старина. Овом приликом јој се захваљујем.

[24] L. Beritić, *Ubikacija nestalih građevinskih spomenika u Dubrovniku*, Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji 10, Split 1956, 19.

[25] *Исто.*

[26] Ђ. Бошковић, *Извештај о испитивањима средњовековних споменика на Јужном приморју*, Споменик СКА LXXXVIII, други разред 69, Београд 1938, 135; резултати каснијих археолошких истраживања до данас нису публиковани.

остали, засведен полуобличасто, а сачуван је и попречни ојачавајући лук свода. Садашња апсида има правоугаони облик унутрашњости. Међутим, археолошка истраживања су открила темеље првобитне апсиде, која је изнутра била полукружна, а споља правоугаона. Може се закључити да су секундарне преправке продубиле апсиду у унутрашњости, и промениле њен облик.

Јужна фасада цркве једина је делимично очувана. Подизањем нове зграде Царинарнице, и јужне просторије уз поменути западни део цркве, били су потпуно затворени сви прилази овој страни са Плаце и улице „Пријеко". То је свакако допринело да јужни зид очува доста од свог првобитног изгледа. Пробијање бочног олтара у унутрашњости одразило се и на изглед његовог западног дела, где данас више нема лезене. Делимично се, испод новог зида, сачувала половина следеће лезене ка истоку. Од ње, са изузетком пробијања поменутог јужног портала, ова фасада у потпуности одражава свој првобитни изглед. Лезене се спајају непосредно испод кровног венца, формирајући плитку, лучно завршену, нишу у којој је пробијен прозорски отвор. Нешто шира, и неправилније изведена, јесте ниша у чијем је зидном платну отворен јужни улаз. Даље се зид губи у маси источног бедема.

Купола се споља данас може видети само са јужне стране. Доградња стамбене зграде изнад цркве обухватила је својом унутрашњошћу и њен северни део.[27] Иако се то не примећује, Т. Марасовић доноси податак да су на странама куполе пронађени трагови малих слепих ниша.[28] Купола има двоводни кров и масивни четвороугаони облик, без отвора.

Недавна истраживања средњовековне архитектонске пластике Дубровника упутила су на закључак да је декоративном програму цркве Св. Николе припадао фрагмент пиластра узидан у кућу у њеној непосредној близини.[29]

Са мале заравни која дели две брдске косине Срђа поглед обухвата читав најстарији део Дубровника. На том месту, у северозападном подножју, подигнута је ЦРКВА ПРЕОБРАЖЕЊА, која данас носи име „СИГУРАТА", изведено неправилним изговором латинског »Transfiguratio Domini«.[30] Када је крајем XIII века градским Статутом регулисан кварт Пријеко, строга схема правилних улица које су се пружале од југа према северу била је нарушена једино овде, просецањем кратке попречне улице која, уз апсиду и северну страну цркве, води неколико метара ка западу.[31] Та неправилност несумњиво говори о томе да време подизања цркве треба тражити у периоду када је на овом простору постојало словенско подграђе, још необухваћено чврстим градским зидинама.

Западна фасада цркве значајно је преправљена после оштећења изазваних земљотресом 1667. г. Тада су дозидани и бочни бродови, па се првобитни изглед цркве данас може видети само у унутрашњости.[32] Пре ових преправки изнад портала је отворен готички окулус са розетом, док се о првобитном изгледу главног улаза, и евентуалним променама, без археолошких истраживања не може говорити. Новија малтерна оплата прекрила је и постојеће фрагменте западног зида. На јужном делу његовог унутрашњег лица данас се налази узидана гробна плоча, са натписом из XIV века.[33]

Простор некада јединог, а од друге половине XVII века средишњег, брода цркве сачувао је јасну поделу на три травеја. Његова дужина данас износи око 620 cm, а ширина око 320 cm. Ширина зидова старе цркве по свој прилици је једнака ширини данашњих масивних стубаца, и износи око 80 cm. Западни травеј је полуобличасто засведен. Сводови су подељени ојачавајућим луковима. Лукови почивају на лезенама. Свод средишњег травеја има пандантифе, на којима почива купола. Купола је изнутра кружна и без отвора. Средишњи свод се ослања на масивне ступце и подужне ојачавајуће лукове. Ступци су настали уклањањем зидних платна, да би се главни брод повезао са бочним. Зидна платна су пробијена до висине око 215 cm. Остаци зидова изнад овако насталих пролаза по свој прилици су првобитни. Лезене које и данас постоје са обе стране стубаца указују на могућност да су бочни зидови били рашчлањени и на унутрашњем и на спољном лицу.

Источни травеј по димензијама одговара претходним. На овај травеј се наставља правоугаона апсида, чији је ниво пода нешто виши од нивоа у броду. Ранија истраживања су показала да је првобитни облик апсиде у унутрашњости био полукружан.[34] Северни зид источног травеја пробијен је до знатно мање висине у односу на остале. После проширивања цркве, између северног брода и апсиде, дограђена је сакристија.[35]

Купола је, гледано са спољне стране, четворострана. Покривена је четвороводним кровом. Њене бочне стране немају плитке слепе нише. Данас је делимично заклоњена новијим кровним покривачем.

Сва је прилика да је спољашњи зид апсиде био президан после земљотреса 1667. г, који је изазвао његово значајно оштећење или потпуно

[27] Није ми било омогућено да видим северни део куполе.

[28] T. Marasović, *Prilog morfološkoj klasifikaciji ranosrednjovjekovne arhitekture u Dalmaciji,* у: T. Marasović — V. Gvozdanović — S. Sekulić-Gvozdanović — A. Mohorovičić, *Prilozi istraživanju starohrvatske arhitekture,* Split 1978, 86.

[29] I. Žile, *Spolia i ostali nalazi skulpture i plastike u Dubrovniku do pojave romanike,* Arheološka istraživanja u Dubrovniku i dubrovačkom području, 175.

[30] A. Badurina, *»Sigurata«, Crkva i samostan Preobraženja Kristova u Dubrovniku,* Dubrovnik 1986.

[31] М. Накић, *Изградња Дубровника у другој половини XIII века,* Историјски гласник 3, Београд 1954, 17—18, 21—23.

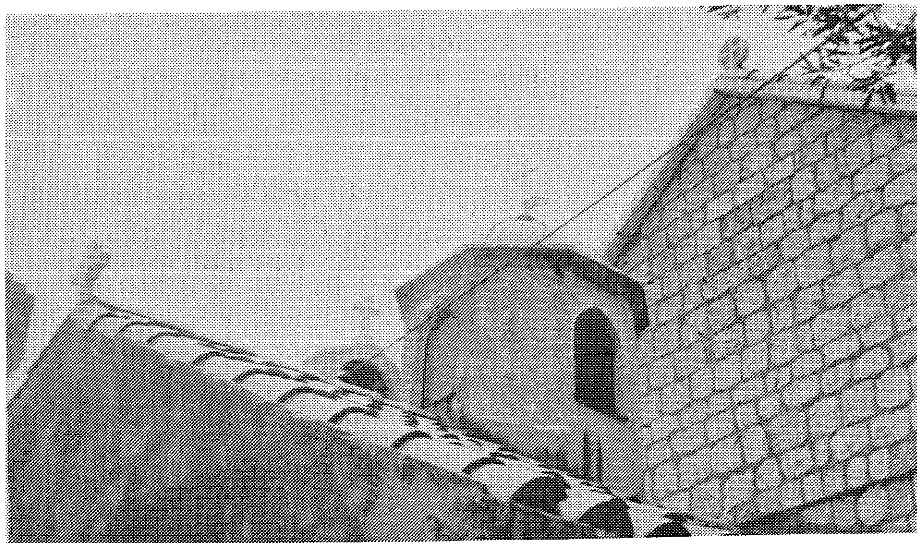
[32] A. Badurina, *»Sigurata«,* bez paginacije.

[33] *Исто.*

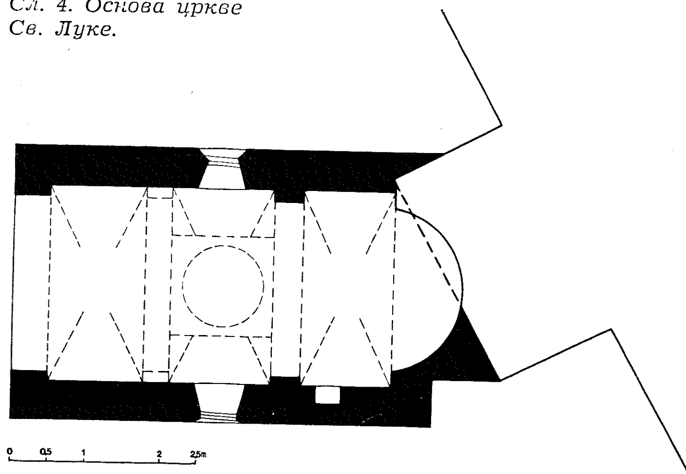
[34] *Исто.*

[35] *Исто.*

Сл. 3. Купола цркве Св. Андрије, поглед са североисточне стране



Сл. 4. Основа цркве Св. Луке.



рушење. На ову могућност данас указује начин зидања спољне стране апсиде, чији су виши делови саграђени од камена обрађенијег у односу на ниже. Истом техником је подигнут и зид сакристије, северно од апсиде.

У поду западног травеја налазе се две гробне плоче. Обе су квадратног облика. На јужној су очувани последњи трагови урезаног натписа. У каменом плочнику испред цркве јасно се распознају гробне плоче са грбовима. Све су оријентисане у правцу север-југ.

Уз „Сигурату" се одскора везује и неколико уломака архитектонске пластике, који су пронађени у непосредној близини цркве.[36]

ЦРКВА СВ. АНДРИЈЕ на Пилама налази се на једном од степенастих платоа узвишења северозападно од бедема старог Дубровника. И она је претворена у олтарски простор новије грађевине, дозидане са западне стране на почетку XVI века. Ова доградња је проузроковала потпуно уклањање њене западне фасаде. Од западног зида данас су сачувани једино крајњи бочни делови, на чије су се чеоне стране ослонили нови и шири зидови.

Унутрашњи простор цркве данас представља једноставну једнобродну целину, завршену полукружном апсидом. На унутрашњим лицима зидова нема лезена. Дужина цркве данас износи око 600 cm, а ширина око 250 cm.

Фреско малтер новог датума прекрио је сводове у потпуности. Испод њега нема наговештаја првобитне поделе сводова на травеје. Купола се у унутрашњости директно наставља на полуобличасти свод, без трагова носеће конструкције. Олтарска апсида је изнутра полукружног облика, са високим прозорским отвором у оси зида апсиде. Ниво пода у броду виши је за 10 cm од нивоа грађевине на западу. Зид апсиде такође је покривен малтером.

На западној страни јужног зида секундарно је направљен отвор који води у просторију насталу између источног зида нове цркве и јужног зида старе. Дужина ове просторије једнака је дужини старе цркве. Зид који их раздваја могао би бити оригинални. Његова ширина износи око 60 cm. Данас је зид покривен дебелим слојем малтера, па се о техници грађења ништа одређеније не може рећи. С обзиром на врло малу ширину новије јужне просторије, може се претпоставити да су лезене јужног зида старе цркве секундарно уклоњене са његовог спољног лица.

На северној страни старе цркве такође је дограђена једна уска и дуга просторија. Њен јужни зид заправо је северни зид старе цркве, гледан споља. У време подизања нове грађевине он је значајно сужен, тако да данашња ширина износи свега 23 cm. На средишњем делу спољног лица северног зида данас се налази масиван неправилан полустубац, изведен из његове првобитне дебљине. Зид је сужен до висине кровног венца. На том месту данас су видна два неправилна лука, која се протежу читавом његовом дужином. Лукови се ослањају на поменути прислоњени полустубац. Ширина ових лукова по свој прилици је и првобитна ширина северног зида старе цркве Св. Андрије. Изнад лукова данас се налази дуга тордирана греда, свакако секундарно узидана.

Стара црква Св. Андрије данас је са свих страна окружена касније насталим грађевинама. Споља се може видети само источни зид некада правоугаоне апсиде. У њега је узидана добро очувана транзена, са неправилним отворима кружног облика, које формира трочлана трака.

Купола цркве је октогоналног облика, са прозорским отворима у правцу четири стране света. Благо преломљеним горњим лучним завршетком, ови отвори подсећају на форме готичко-ренесансне епохе. Сва је прилика да је купола цркве у каснијем времену доживела значајне преправке.

У средњовековном периоду црква Св. Андрије неколико пута се помиње у дубровачким документима. Њен патрон је био заштитник дрводеља, па се цех ових занатлија, основан у Дубровнику 1226. г., бринуо о цркви.[37] Око ње су пронађени гробови из различитих периода касносредњовековне и ренесансне епохе.[37a] Године 1312. црква се у градским исправама јавља са именом »apud sanctum Andream«,[38] а 1336. г. у једном документу названа је »Sancti Andree de Agnara«.[39] Дубровачки канцелар Филип де Диверсис помиње у својој хроници мајстора Николу из Падове, који је на цркви вршио преправке 1349. г.[40] Из непознатих разлога занатски цех Св. Андрије преселио је 1448. г. своје култно средиште у цркву Св. Барбаре.[41]

Положајима на којима су подигнуте током XI века дубровачке једнобродне цркве са куполом указују на правце развоја града у том периоду. У време владавине византијског цара Василија II Дубровник је постао средиште посебне византијске теме.[41a] Снажење града и пораст становништва допринели су проширењу насељеног простора изван бедема најстаријег, рановизантијског језгра.[42] „Када је град избубрио из својих првобитних зидина",[43] и када је територија острва Лаве постала преуска, подграђе је наставило да се развија на уском појасу копна између јужних падина брда Срђ и морског рукавца. Ј. Лучић сматра да је тај нови простор, на коме је крајем XIII века образован кварт „Св. Никола-Пријеко", у почетку био ретко насељена територија, битна

[36] I. Žile, нав. дело, 184.

[37] A. Marinović, *Prilozi proučavanju dubrovačkih bratovština*, 236.

[37a] Ђ. Петровић, *Прилог проучавању касносредњовековних градских гробаља*, 81.

[38] L. Beritić, *Historijska topografija dubrovačke astareje*, Anali HID VIII—IX, Dubrovnik 1958, 294.

[39] *Исто.*

[40] K. Јиричек — Ј. Радонић, *Историја Срба*, књ. II, Београд 1984, 222.

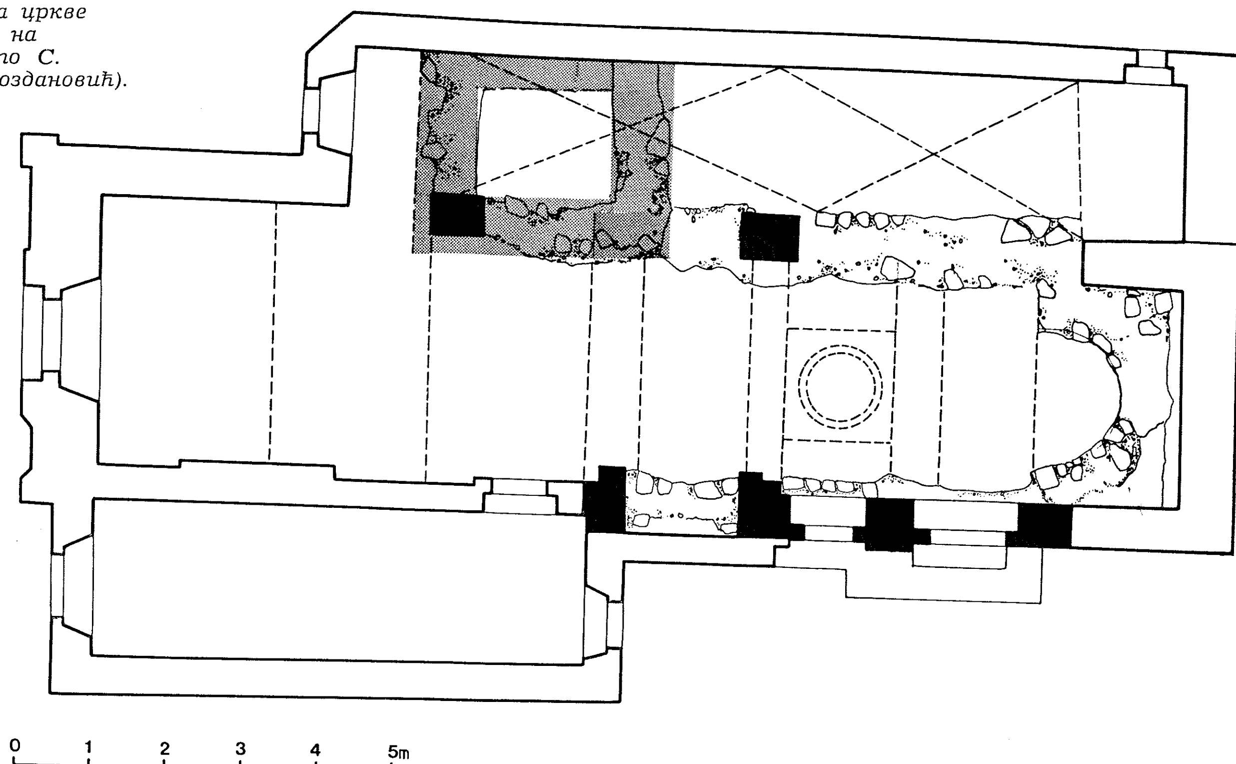
[41] L. Beritić, *Ubikacija nestalih građevinskih spomenika* . . . , 51.

[41a] Ј. Ферлуга, *Византијска управа у Далмацији*, Посебна издања Византолошког института САНУ 6, Београд 1957, 118.

[42] M. Prelog, *Dubrovački Statut i izgradnja grada* (1272—1972), Peristil 14—15, Zagreb 1971, 83.

[43] J. *Lučić, Obrti i usluge u Dubrovniku do početka XIV stoljeća*, Dubrovnik 1984, 23.

Сл. 5. Осова цркве Св. Николе на Пријеком (по С. Секулић-Гвоздановић).



за Дубровник због парцела обрадиве земље.[44] На њој су живеле градске занатлије и надничари, слојеви становништва који нису могли доћи до неке од безбеднијих кућа у оквиру зидина старог града.

Истраживања К. Јиречека показала су да је у XI веку значајно био промењен и етнички профил дубровачког становништва.[45] У повељи бенедиктинском манастиру на Локруму из 1022. г. у списку од 35 имена дубровачких грађана словенска су само два, а већ 1044. г. у једном градском документу од 52 имена чак осам је словенских, укључујући и име приора града, што је свакако важна чињеница.[46]

Из каснијих дубровачких извора такође се могу наслутити основни токови развитка града и његове најближе околине у XI веку. Дубровачки ренесансни хроничари Јуније Рести и Аноним напомињу да је 972. г. на делу копна у близини превлаке којом се стизало до острва Лаве подигнута кула која је штитила прилаз најстаријем насељеном језгру Дубровника.[47] У овој кули требало је да станује поглавар Републике.[48] Сва је прилика да је у ово време настала и прва црква градског заштитника — св. Влаха.[49] Она је била саграђена нешто јужније од уласка у град на Пилама, на месту где је касније подигнут и данас постојећи манастир Св. Кларе.[50] Уз кулу на Пилама и прву цркву Св. Влаха налазило се и неколико јавних зденаца, „пућа", из којих се становништво снабдевало водом.[51] Могуће је да је и рановизантијска базилика подигнута испод источних бедема старог града у доба Јустинијана своје прве велике преградње и подизање куполе доживела управо на почетку XI века.[52] Потреба за чвршћом одбраном насељеног простора резултирала је и подизањем тврђаве Ловријенац, у периоду 1018—1038. г.[53]

Убикација и време настанка свих поменутих објеката упућују на закључак да је у недугом интервалу од неколико деценија крајем X и на почетку XI века дошло до значајног повећања насељене територије изван најстаријих бедема Дубровника.[54] Њено окружење зидинама, довршено до 1296. г., било је одраз раније успостављених односа између потомака најстаријег романског становништва и словенског живља које се насељавало у подграђу. Једнобродне куполне цркве настале током XI века на том простору представљају уверљиву потврду континуираног пребивања генерација насељеника у њиховој непосредној околини.

Изузев демографског и економског напредовања, дубровачка историја XI века била је обележена снажним деловањем градске црквене организације.[55] Једнобродне куполне цркве се у новијој литератури с правом сматрају одјеком те активности, усмерене ка уздизању дубровачке цркве на ранг архиепископије.[56]

Ова акција била је тесно повезана са политичким приликама на источној јадранској обали током XI века. У периоду после смрти цара Василија II византијска управа на овој територији све више је слабила.[57] Превласт и утицај постепено су преузимале словенске државе, пре свих Дукља.[58] Потврду овоме представљају и вести

[44] J. Lučić, *Obrti i usluge* . . . , 23; такође и: J. Lučić, *Prošlost dubrovačke astareje*, Dubrovnik 1981, 96.

[45] К. Јиречек, *Романи у градовима Далмације током средњега века*, Зборник Константина Јиречека II, Београд 1962, 108.

[46] *Исто.*

[47] L. Beritić, *Utvrđenja grada Dubrovnika*, 16.

[48] *Исто.*

[49] L. Beritić, *Ubikacija nestalih građevinskih spomenika*, 67.

[50] *Исто.*

[51] M. Prelog, *нав. дело*, 86.

[52] J. Stošić, *Prikaz nalaza ispod katedrale i Bunićeve poljane u Dubrovniku*, Arheološka istraživanja u Dubrovniku i na dubrovačkom području, 24.

[53] L. Beritić, *Utvrđenja grada Dubrovnika*, 17.

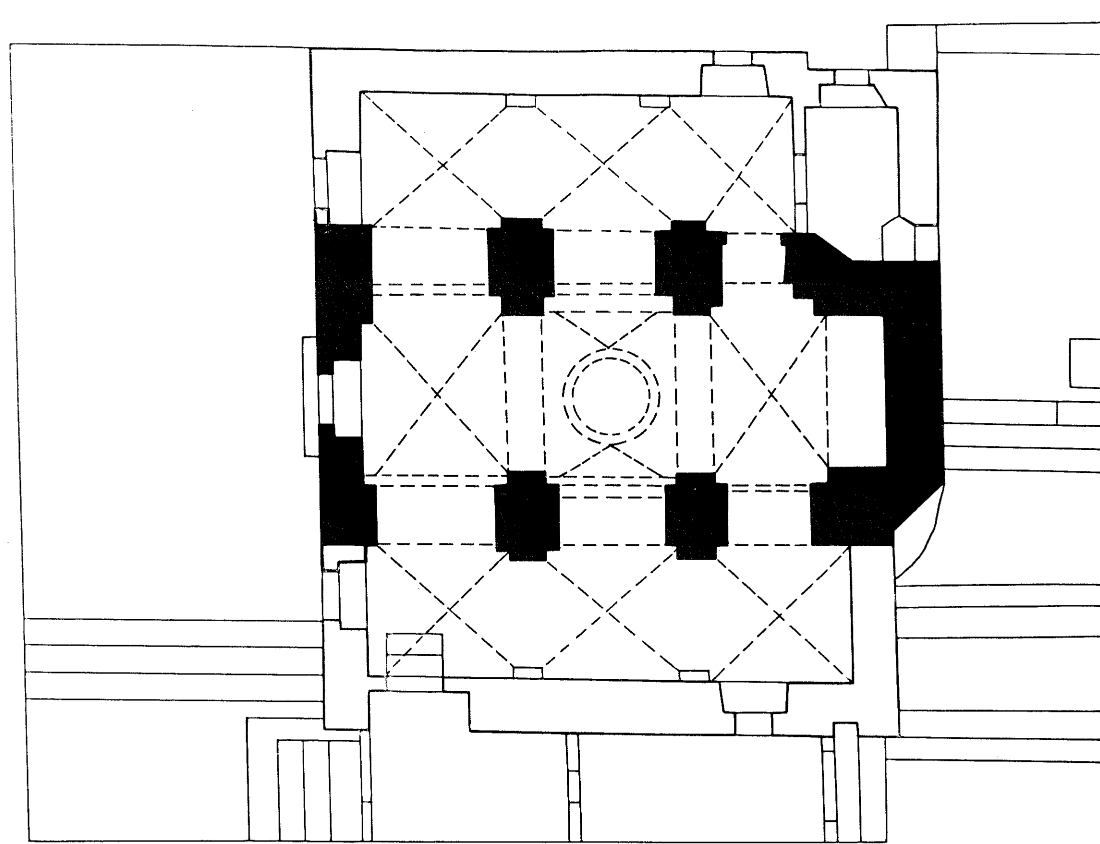
[54] M. Prelog, *нав. дело*, 83.

[55] J. Калић, *Црквене прилике у српским земљама до стварања архиепископије 1219. године*, Међународни научни скуп Сава Немањић — Свети Сава, историја и предање, децембар 1976, Научни скупови САНУ, књ. VII, Председништво, књ. 1, Београд 1979, 27—52.

[56] T. Marasović, *Byzantine component* . . . , 458.

[57] J. Ферлуга, *нав. дело*, 101 и даље.

[58] С. Ћирковић, *Осамостаљење и успон дукљанске државе*, у: Историја српског народа, књ. I, 182—197.



Сл. 6. Основа Преображења, „Сигурата“ (по С. Секулић-Гваздановић).

Кекавмена о заробљавању дубровачког стратега Катакалона Клазоменског од стране дукљанског владара Стефана Војислава, почетком пете деценије XI века.[59] Исцрпљена вишегодишњим унутрашњим сукобима, Византија се све више удаљавала од својих, и иначе доста самосталних, градова на источној јадранској обали.[60] У таквом сплету политичких околности Дубровник је ступио у савез са Стефановим наследником на дукљанском престолу Михајлом (пре 1055—1081), чија се територија, са престоницом у Стону, налазила у оквиру градске епископије.[61] Иако се са сигурношћу не може рећи да ли је током осме деценије Михајло завладао Дубровником, његова дипломатска мисија пред папом Гргуром VII требало је да донесе позитивне резултате обема странама: Михајлу атрибуте краљевског достојанства, а Дубровнику црквено средиште на јужном делу источне јадранске обале и суприматију над конкурентном епископијом у Бару.[62] Из 1076—77. г. потиче писмо папе Гргура VII упућено дукљанском владару. Из садржаја се закључује да ни папа ни његов легат Петар нису умели да реше разбуктали спор барске и дубровачке цркве, од чијег је исхода зависило и признавање Михајла за легитимног краља Дукље.[63] Иако се ток историјских вести овде прекида, из каснијих извора се може закључити да је спор остао отворен и после Михајловог посредовања у Риму. Бар је архиепископију добио 1089. г., у време највеће експанзије дукљанске државе, а о Михајловом крунисању једини је податак његов ктиторски портрет у цркви Св. Михајла изнад Стона.[64] Остало је непознато време у којем су дукљански владари потврду своје титуле добили из Рима.

Сва је прилика да је и дубровачка црква после 1076—77. г. остала на рангу епископије.[65] Међутим, постојање касније фалсификоване повеље, која носи 1076. г. у заглављу, наводи на закључак да се у несређеним приликама тога времена градска црквена организација самовољно уздигла до ранга архиепископије.[66] Управо ове околности довеле су до подизања скупине једнобродних куполних цркава, не само у Дубровнику већ и на ширем подручју Елафитских острва, која су се и тада налазила у оквирима територије града и његове црквене организације.

У проучавању дубровачких споменика једнобродног куполног типа важно питање везано је за градитељски узор који је утицао на њихову просторну концепцију и облике. Истражујући скупину ових цркава, Т. Марасовић је њихов настанак начелно образложио спојем две архитектонске концепције: лонгитудиналне, као одраза западне традиције, и централне, везане за византијску уметничку сферу.[67] Исти аутор је покушао да споменике на источној обали Јадрана значајније повеже са неколико мањих цркава овог типа у Апулији.[68] Пројекцију повишеног средњег травеја, који је заједничка особеност јужноиталијанских грађевина, Марасовић је на источној обали Јадрана видео у троугаоним за-

[59] KEKAVMEN, *Strategicon et incerti scriptoris de officiis regiis libellus* (обрадио Ј. Ферлуга), у: *Византијски извори за историју народа Југославије III,* Посебна издања Византолошког института САНУ 10, Београд 1966, 211—212; видети и: Ј. Ферлуга, *нав. дело,* 100.

[60] Ј. Ферлуга, *нав. дело,* 101.

[61] Ј. Калић, *нав. дело,* 45—46.

[62] *Исто.*

[63] С. Ћирковић, *нав. дело,* 189—190.

[64] *Исто;* такође и: Ј. Калић, *нав. дело,* 47.

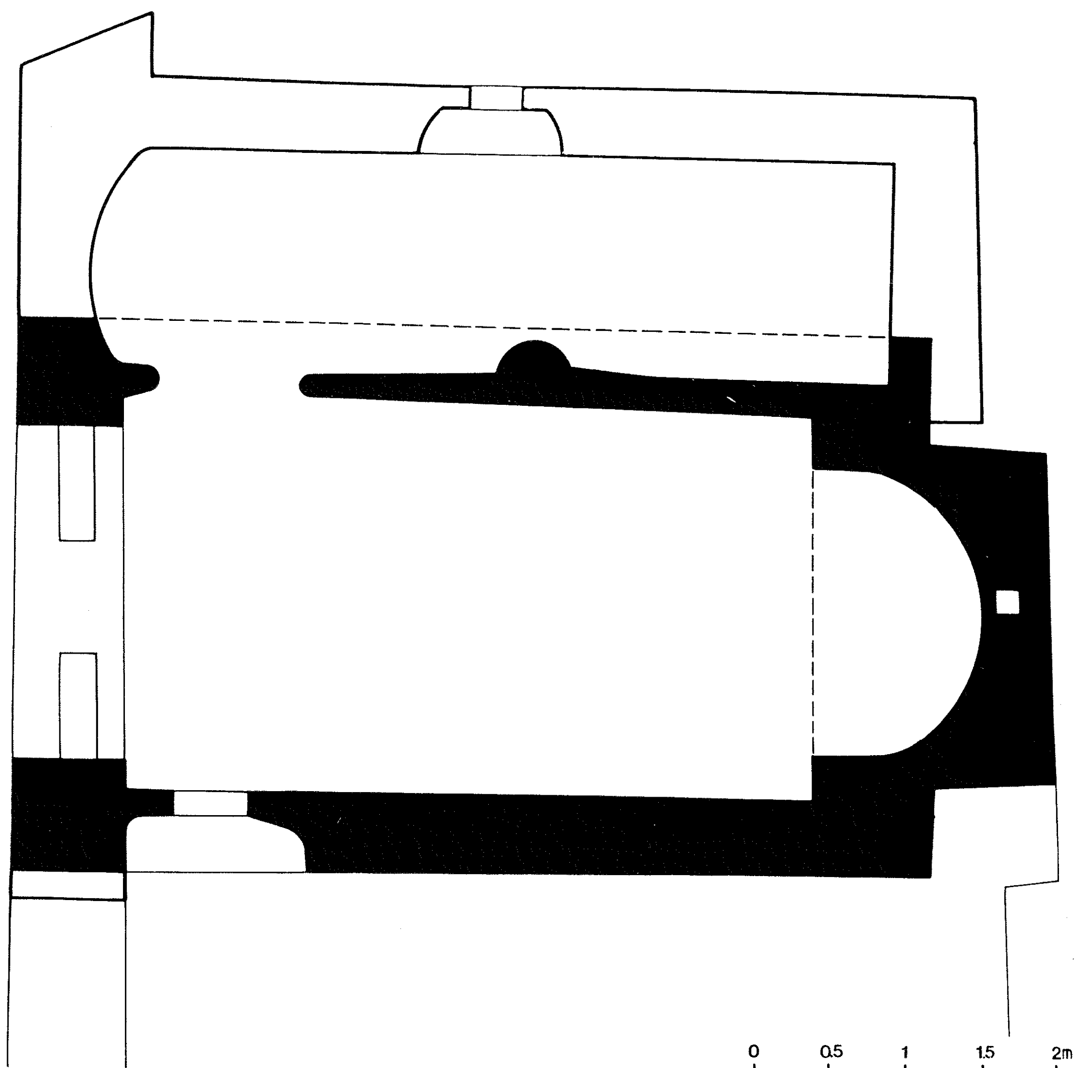
[65] Ј. Калић, 47.

[66] *Исто,* 44—45; такође и: К. Јиричек-Ј. Радонић, *Историја Срба I,* 125.

[67] T. Marasović, *Regionalni južnodalmatinski kupolni tip . . ., 42—43;* isti, *Prilog morfološkoj klasifikaciji . . .,* 69.

[68] На споменике овог типа у Апулији указао је В. Кораћ, упоредити: В. Кораћ, *Једнобродна црква са куполом,* 80; Т. Марасовић, Regionalizam u ranosrednjovjekovnoj *arhitekturi . . .,* 154.

Сл. 7. Основа цркве Св. Андрије (по С. Секулић-Гвоздановић).



батима на куполи цркве Св. Петра у Омишу.[69] То га је навело да омишку цркву хипотетично представи као прототип и најранији споменик овог типа у Далмацији.[70]

Чини се, међутим, да постоје разлози због којих се ово мишљење тешко може прихватити. Постојање скупине грађевина једнобродног куполног типа у Апулији говори да је и на јужноиталијанској обали дошло до прихватања ове архитектонске схеме. Црква Св. Маргарите у Бишељеу, подигнута крајем XII века, у облицима има сажети трансепт, што је несумњиво сећање на споменике развијеног уписаног крста са куполом.[71] Са друге стране, данас још увек није познато колико је укупно било грађевина овог типа на источној јадранској обали, нити да ли су, изузев ове Св. Петра, још неке од њих, укључујући и оне сачуване, првобитно имале троугаоне фронтоне на странама купола.[72] Стога се не може тврдити да је црква Св. Петра у Омишу најстарији споменик у оквиру групе.

Порекло једнобродне цркве са куполом у византијској архитектури средњег периода објаснио је В. Кораћ, преко односа развијене и сажете варијанте једне исте градитељске замисли.[73] Овакво решење настало је на тај начин „што су ступци који носе куполу код цркве са грчким уписаним крстом прислоњени уз бочне зидове, односно бочни зидови помакнути до спољних ивица ових стубаца, при чему су такође скраћени сводови на овим деловима грађевине".[74] Управо поводом споменика овог типа речено је да „нема сумње да је нешто старије, па и истовремено византијско градитељство, том јадранском облику цркве пресудно одредило изглед. Зависност од византијских храмова типа уписаног крста може се посебно пратити на црквама које имају конхе на подужним зидовима".[75]

Споменици са уписаним грчким крстом и куполом познати су на источној јадранској обали. Од неколико цркава подигнутих у далматинским градовима од IX до XI/XII века пажњу привлаче Св. Петар Стари у Дубровнику и Св. Микула у Велом Варошу у Сплиту.[76]

Дубровачка црква СВ. ПЕТРА СТАРОГ налазила се на месту садашњег комплекса Музичке школе, на простору који је у време подизања цркве још увек био окружен најстаријим градским бедемима.[77] Иако врло стара, црква Св. Петра се у

[69] Видети напомену бр. 4 у овом раду. Такође и: N. Bezić, *Crkva Sv. Petra na Priku u Omišu,* Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji 12, Split 1960, 50—61; T. Marasović, *Regionalizam u ranosrednjovjekovnoj arhitekturi . . .*, 154.

[70] T. Marasović, *Regionalizam u ranosrednjovjekovnoj arhitekturi . . .*, 155.

[71] E. Bérteaux, *L'art dans l'Italie méridionale,* Paris 1904, 122—124; видети такође и: E. Venditti, *Architettura bizantina nell'Italia meridionale,* Napoli 1967, 879—892.

[72] До сада најпотпунији преглед споменика овог типа дао је управо T. Marasović, *Prilog morfološkoj klasifikaciji . . .*

[73] В. Кораћ, *Једнобродна црква са куполом . . .*, 80.

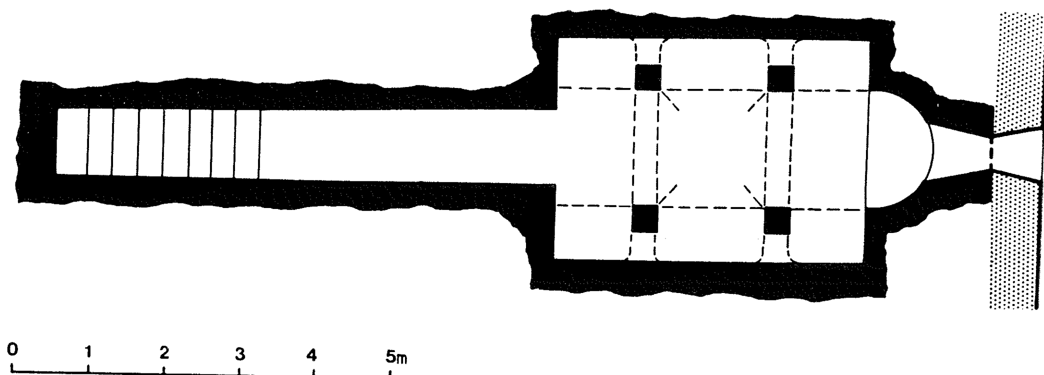
[74] *Исто.*

[75] В. J. Ђурић, *Почеци уметности код Срба,* у: Историја српског народа, књ. I, 237.

[76] За цркву Св. Петра Старог видети: T. Marasović, *Prilog morfološkoj klasifikaciji . . .*, 88; цркву Св. Микуле у Велом Варошу проучавао је C. Fisković, *Istraživanja u srednjovjekovnoj crkvi Sv. Nikole u Splitu,* Historijski Zbornik 1—4, g. II, Zagreb 1949, 211—222; такође и T. Marasović, *Prilog morfološkoj klasifikaciji . . .*, 86.

[77] L. Beritić, *Ubikacija nestalih građevinskih spomenika . . .*, 59—61.

Сл. 8. Основа крипте цркве Св. Петра Старог. (по Т. Марасовићу).



дубровачким изворима ретко помиње до времена канцелара Филипа де Диверсиса, који је о њој оставио значајну вест. Де Диверсис каже да је црква била тробродна и богато украшена, у облику грчког крста.[78] Прикупивши податке о овом и другим несталим дубровачким споменицима, Л. Беритић је истакао да је црква Св. Петра Старог била прва градска катедрала.[79] Свој закључак овај аутор је извео на основу места на коме је она била саграђена и остатака комплекса надбискупске палате, која се у близини налазила до средине XIV века.[80]

Данас су од цркве остали сачувани само крипта и делови обимних зидова.[81] Основа крипте је уписани крст са некада постојећом куполом на четири ступца. Апсида је споља правоугаона, а изнутра полукружна.[82] Судећи по речима Де Диверсиса, сва је прилика да крипта представља умањени просторни одраз нестале цркве.

Остало је непознато тачно време појаве цркава овог типа на источној обали Јадрана.[83] У досадашњим проучавањима је претпостављено да на овој територији оне нису биле подизане пре XI века.[84] Међутим, изградња четири једнобродне куполне цркве у Дубровнику указује на то да је највероватније црква Св. Петра Старог имала значајну улогу у животу града управо у XI веку, те да је могла утицати на распростирање овог типа грађевина. Поставља се питање када је у њу пренето седиште дубровачке епископије.

Наведена закључивања Л. Беритића поводом овог питања изнета су у време када се није знало за постојање и дугу традицију Јустинијанове базилике у источном подграђу Дубровника.[85] Базилика је, без сумње, била црквено седиште још од доба када је епископија из Епидаура пренета у рановизантијску Рагузу.[86] Међутим, од тога времена па до XI века Дубровник су задесила бар два велика разарања. Прво је арабљанска флота 15 месеци опседала град, 866/67. г.,[87] а потом га је, на свом походу до Задра, крајем X века спалио бугарски цар Самуило.[88] У овом другом налету по свој прилици је базилика, незаштићена зидинама, знатно страдала. Црква Св. Петра Старог вероватно је саграђена нешто касније, у првим деценијама XI века, када је у Дубровнику обновљена јака византијска власт. Била је подигнута у сигурном простору окруженом најстаријим градским бедемима. У њу је тада пренето и седиште дубровачке епископије. Градитељске особине цркве Св. Петра Старог пресудно су утицале на настанак једнобродних куполних цркава у граду и његовој широј околини.

У преградњама које су током времена значајно измениле оригинални изглед дубровачких једнобродних куполних цркава мали број њихових првобитних градитељских особина сачувао се до данас. Да би се оне довеле у везу са архитектуром крипте Св. Петра Старог, у разматрање треба узети и задужбину дукљанског владара Михајла, цркву Св. Михајла, подигнуту у Стону око 1077. г.[89] О сарадњи Дубровника и Дукље током осме деценије XI века већ је било речи.

Стонска црква Св. Михајла један је од ретких готово у потпуности сачуваних споменика особене варијанте скупине једнобродних куполних цркава. Одликује га сложено рашчлањавање унутрашњег простора, постигнуто алтернацијом двостепених лезена и полукружних лучних ниша у маси зида. У односу на крстообразне цркве са куполом, овај сведени облик настао је везивањем слободних стубаца, какви су вероватно постојали и у цркви Св. Петра Старог, за бочне зидове. На тај начин ступци су претворени у масивне полуступце на којима почивају сводови. Слично решење данас се може видети у поменутој сплитској цркви Св. Микуле у Велом Варошу. Сводови сплитске цркве наслањали су се ,,осим на ступове — и на бочне сводове, који сличе деформираним полукалотама".[90] Такве полукалоте постоје и данас, на горњим завршецима слепих ниша издубљених у масама зидова стонске цркве. Као и код крипте Св. Петра Старог, и апсида стонске цркве има полукружни облик унутрашњости, а правоугаон на спољној страни. Просторна замисао крипте дубровачке цркве и Св. Михајла у Стону заправо је однос развијене и сажете варијанте једног истог градитељског типа.

Концепција унутрашњег простора представља најбитнију карактеристику скупине једнобродних цркава са куполом на источној јадранској обали. У односу на њу, сви споменици могу се поделити у две групе. Грађевинама са сложеније изведеним унутрашњим простором, осим цркве у Стону, припадале би цркве Св. Петра у Прику у Омишу и Св. Томе у Кутима код Херцег-Новог.[91] Начин на који су уклоњена зидна платна између

[78] *Исто;* К. Јиричек такође доноси Де Диверсисов опис. Он каже да је црква Св. Петра de Castello била подигнута у облику крста »ad morem antiquorum fidelium Graecorum«. Упоредити: К. Јиричек — J. Радонић, *Историја Срба*, књ. II, 222.

[79] L. Beritić, *Ubikacija nestalih građevinskih spomenika . . .*, 60.

[80] *Исто.*

[81] T. Marasović, *Prilog morfološkoj klasifikaciji . . .*, 88. Резултати спроведених археолошких истраживања нису објављени.

[82] *Исто.*

[83] T. Marasović, *Byzantine Component . . .*, 458.

[84] *Исто.*

[85] J. Stošić, *нав. дело.*

[86] Ову претпоставку изнео је Ž. Rapanić, *Marginalia o »postanku« Dubrovnika,* Arheološka istraživanja u Dubrovniku i dubrovačkom području, 39—51.

[87] J. Ферлуга, *нав. дело,* 68—70.

[88] *Исто,* 87.

[89] Видети напомену бр. 5 у овом раду.

[90] T. Marasović, *Prilog morfološkoj klasifikaciji . . .*, 86.

[91] И. Пушић, *Црква Св. Томе у Кутима*, Зограф 17, Београд 1986, 73—78.

секундарних стубаца у дубровачкој цркви Преображења и до данас сачуване двостепене лезене упућују на могућност да је и ова црква првобитно имала полукружне слепе нише у масама зидова.

Бројнију подгрупу представљају цркве сажете варијанте просторног решења унутрашњости. Оне имају нерашчлањена зидна платна и једноставне лезене. Уз преостале три цркве у Дубровнику, овој подгрупи припадају и сви други споменици једнобродног куполног типа од Елафита до Брача.[92]

Историјски извори веома су оскудни у подацима о времену подизања цркава овог типа уопште. Црква Св. Михајла у Стону датована је посредно, преко ктиторског портрета краља Михајла, у период 1077—1081. г.[93] Храм Св. Петра у Омишу први пут се помиње 1090. г.[94]

Вести о дубровачким споменицима такође су врло скромне. Нешто више података везано је само за цркву Св. Николе на Пријеком. У градској традицији, коју преносе ренесансни хроничари Јуније Рести и Аноним, сачувала се прича о неуспешној седмогодишњој опсади Дубровника од стране дукљанског владара Бодина, сина краља Михајла.[95] Бодин је, дуго опседајући град, у његовој близини подигао кулу, како би становништво било одсечено од копна. Кула се налазила управо на месту где и црква Св. Николе.

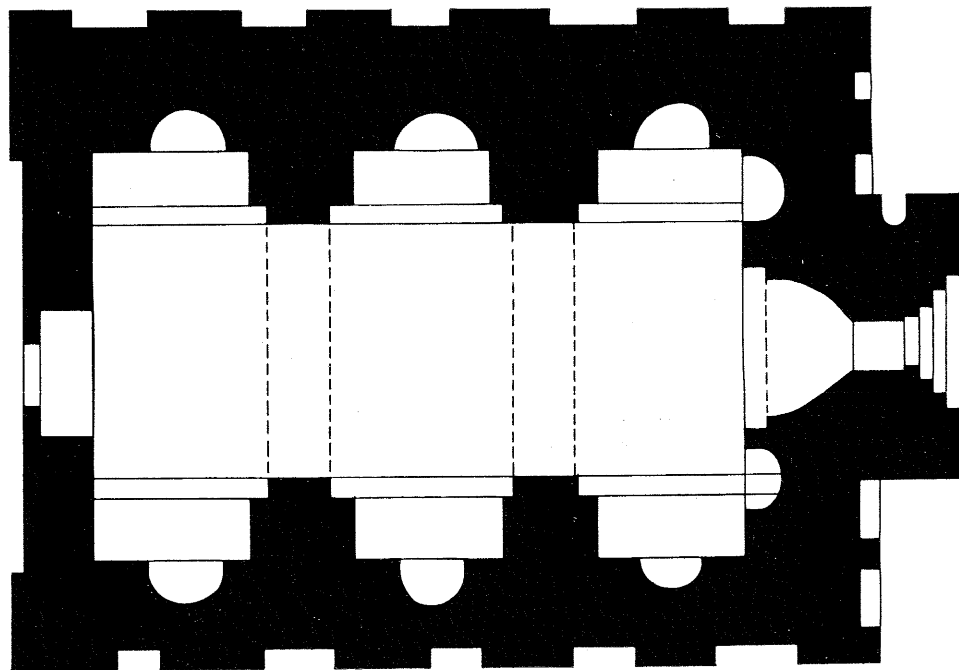
Археолошка истраживања испод цркве Св. Николе открила су обзидани простор квадратног облика у слојевима западног дела секундарно призиданог северног брода.[96] С обзиром на то да остали резултати ископавања нису објављени, није сигурно да је реч о остацима куле подигнуте на том месту.

„Бодинове куле“ представљене су на цртежу Дубровника који се данас чува у градском архиву.[97] Приказане су две куле, у близини дрвеног моста који се пружао преко морског рукавца, повезујући некадашње острво Лаве са копном. Убикација кула на цртежу одговарала би положају на коме је подигнута црква Св. Николе.

У историјским вестима из последње деценије XI века име краља Бодина спомиње се само 1096/97. г., када је зиму провео у Скадру.[98] С обзиром на то да је Бодин умро недуго потом, 1101. г., сва је прилика да се његова офанзива на Дубровник догодила пре боравка у Скадру. Са друге стране, време подизања цркве Св. Николе вероватно је у вези са преносом моштију овог малоазијског светитеља у Бари 1087. г. Нема сумње да је овај догађај имао одјека и на источној јадранској обали, то више што су и Дубровник и Дукља одржавали пријатељске односе са норманском краљевином у јужној Италији.[99] Ове чињенице упућују на могућност да је дубровачка црква Св. Николе била подигнута после 1087. г., а можда до 1096. г. Коначни одговор, међутим, моћи ће да дају само резултати археолошких истраживања.

Интензитет живљења на простору испод најстаријих градских зидина, током прве половине XI века, допушта претпоставку да је убрзо после изградње нове катедрале Св. Петра Старог за словенско становништво у западном подграђу подигнута црква, касније посвећена празнику Преображења. Црква Преображења се под овим именом у дубровачким изворима помиње тек 1281. г.[100] Овај податак навео је А. Бадурину да

[92] Видети напомену бр. 72 у овом раду.
[93] T. Marasović, *Regionalizam u ranosrednjovjekovnoj arhitekturi . . .*, 155 (са старијом литературом).
[94] *Исто.*
[95] L. Beritić, *Utvrđenja grada Dubrovnika,* 17. Ова прича постоји и у другим изворима, упоредити: *Љетопис Попа Дукљанина* (предговор, пропратни текстови и превод др Славко Мијушковић), Београд 1988, 140—141. Видети такође и: С. Ћирковић, *нав. дело,* 194.
[96] Упоредити напомену бр. 26 у овом раду. Ово се, међутим, може закључити на основу цртежа основе цркве Св. Николе. Видети S. Sekulić-Gvozdanović, *Grafički prilog tipologiji hrvatske sakralne arhitekture do romanike,* Prilozi proučavanju starohrvatske arhitekture, tabla I. E.
[97] Овај занимљив ликовни приказ Дубровника у средњем веку до сада није био посебно проучаван. Објављен је у: J. Lučić, *Povjest Dubrovnika od VII stoljeća do godine 1205,* Anali historijskog odjela Centra za znanstveni rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, XIII—XIV, Dubrovnik 1976, 7—139.
[98] С. Ћирковић, *нав. дело,* 196.
[99] *Исто,* 194.
[100] A. Badurina, *нав. дело.*



Сл. 9. Основа цркве Св. Михајла у Стону (по С. Секулић-Гвоздановић).

Сл. 10. Основа старог језгра Дубровника са положајима цркава: црква Св. Луке (1), црква Св. Николе (2), (изван зидина) (4), крипта цркве Св. Петра Старог (5)

претпостави да је она од најранијег периода била седиште ковачког и котларског цеха, чији је патрон био св. Јован Крститељ.[101] Овом светитељу и данас је посвећен један од бочних олтара у цркви. Сва је прилика да је данашња црква Преображења била прва једнобродна куполна грађевина подигнута на територији каснијег градског кварта „Пријеко". Уколико је она, по својој концепцији, заиста припадала развијенијој варијанти овог типа споменика, могуће је да су се на њене градитељске особине угледали и мајстори Михајлове задужбине у Стону. Стога би се и време настанка цркве Преображења оквирно могло ставити у период од половине XI века до краја осме деценије.

О дубровачким црквама Св. Луке и Св. Андрије на Пилама нема никаквих података из овог периода.

Вероватноћу да је управо Дубровник са својом катедралом Св. Петра Старог био извориште градитељске концепције једнобродних цркава са куполом на источној јадранској обали увећава и топографски распоред познатих грађевина. Споменици овог типа размештени су на широком појасу од Кута у Боки которској до Омиша. Међутим, највећи број концентрисан је управо у непосредној близини града, на острвима елафитског архипелага.

На три километра северозападно од Дубровника налази се прво веће елафитско острво — Колочеп. Неколико средњовековних споменика на њему својевремено је идентификовао В. Лисичар[102]. Археолошка истраживања открила су постојање пет једнобродних куполних цркава на Колочепу. В. Кораћ сматра да ова скупина цркава „оставља утисак монашке колоније"[103]. Сви споменици овог типа, по досадашњим знањима, припадали би сажетој варијанти скупине, са нерашчлањеним зидним платнима и једноставном концепцијом простора у унутрашњости[104].

Својом југоисточном обалом готово ослоњен на северне стране Колочепа налази се нешто већи Лопуд. В. Лисичар је први детаљније описао три једнобродне куполне цркве на острву[105]. В. Новак је, нешто касније, претпоставио да су лопудске цркве настале у оквиру летњиковаца дубровачке властеле, са функцијом приватних капела[106]. Три лопудска споменика овог типа такође би припадали скупини цркава са једноставном концепцијом унутрашњег простора.[107] Дводелним лучним завршецима зидних платна између спољних лезена, донекле се издваја црква Св. Николе Грчког[108]. Овакав изглед фасада може се повезати са спољним лицима зидова цркве Св. Петра у Омишу.

Три једнобродне куполне цркве на највећем елафитском острву — Шипану, такође немају

[101] *Исто.*

[102] V. Lisičar, *Koločer nekad i sada*, Dubrovnik 1932.

[103] В. Кораћ, *Архитектура раног средњег века у Дукљи и Зети. Програм простора и порекло облика*, Између Византије и Запада, 30.

[104] V. Lisičar, *нав. дело*, 93—106. Такође и: T. Marasović, *Prilog morfološkoj klasifikaciji . . .*, 73—77.

[105] V. Lisičar, *Lopud-historički i suvremeni prikaz*, Dubrovnik 1931.

[106] V. Novak, *Reliquiarium Elaphitense*, Vjesnik AHD, LI (1930—34), Split 1940, 193.

[107] T. Marasović, *Prilog morfološkoj klasifikaciji . . .*, 73—77.

[108] *Исто;* V. Lisičar, *Lopud . . .*, 11—12.

слепе полукружне нише у масама унутрашњих лица зидова. Цркву Св. Петра први је поменуо В. Лисичар, говорећи о споменицима на оближњем Колочепу[109]. Грађевине овог типа на Шипану детаљно су проучене у досадашњој литератури. Први их је истражио Ј. Поседел.[110] На резултате његових анализа наставио се рад С. Пухиере, који доноси занимљиве податке о предању које цркву Св. Петра памти као најстарију на острву[111]. Значајна је и вест о источним калуђерима реда Св. Василија, који су били оснивачи манастира Св. Михајла у Пакљени[112]. Последњи се шипанским споменицима бавио И. Фисковић[113]. Откривши значајне фрагменте ранохришћанске декоративне пластике на простору Св. Михајла у Пакљени, овај аутор је поставио питање о најранијим седиштима прве црквене поделе острва[114]. В. Кораћ сматра да „мале цркве на Шипану личе на црквена средишта нижих територијалних јединица“[115].

Уз поменуте цркве у Стону и Омишу, северозападно од елафитских острва налази се још један споменик овог типа. То је црква Св. Николе над Селцима на Брачу[116].

После нових проучавања, Т. Марасовић је претпоставио да су овој скупини споменика припадале и цркве Св. Михајла над Долом на Брачу и Св. Димитрија у Габрилима, јужно од Дубровника[117].

Топографски распоред 21 до сада познатог споменика једнобродног куполног типа говори у прилог тези да је управо из Дубровника започело ширење овог градитељског решења на јужни део источне јадранске обале. Уз четири цркве у граду, још 12 споменика налази се у близини, на територији која је улазила у оквире дубровачке епископије. Нешто удаљенији споменици, у Стону, Омишу, на Брачу и у Кутима, представљају потврду овог интензивног утицаја.

Слика о скупини цркава једнобродног куполног типа употпуњује се увидом у патроне којима су грађевине посвећене[118]. Највећи број светитеља је из редова апостола: апостолу Петру посвећене су две цркве, у Омишу и на Шипану, а Томи, Луки и Андрији по једна, у Кутима и Дубровнику. Арханђел Михајло, чији се култ још од V века интензивно ширио са недалеког Монте Гаргана у јужној Италији, патрон је три храма, у Стону, Пакљени на Шипану, и на Брачу[119]. Св. Јовану Крститељу посвећене су цркве на Шипану и Лопуду. Сва је прилика да је овај светитељ био и први патрон дубровачке цркве Преображења. Четири цркве имају за заштитника св. Николу, у Дубровнику, на Колочепу, Лопуду и Брачу. Ови споменици су вероватно подигнути после преноса светитељских моштију у Бари, 1087. г. Остали споменици посвећени су св. Димитрију (у Габрилима), св. Илији (на Лопуду), св. Срђу, св. Ђорђу (св. Анте) и св. Варвари (сва три на Колочепу). Остао је непознат први патрон цркве Св. Фрање на Колочепу.

Споменици једнобродног куполног типа својим градитељским карактеристикама проистекли су из варирања типично византијске архитектонске схеме. Они су, стога, непосредна потврда снажног византијског утицаја, који је на источној обали Јадрана био присутан и после црквеног раскола 1054. г. Сва је прилика да је управо Дубровник, као средиште византијске теме почетком XI века, био центар из којег се ово градитељско решење проширило на територију јужног дела источне јадранске обале.

У току штампања овог рада појавио се текст В. Ј. Ђурића *Которске цркве око 1200. године и њихово порекло,* објављен у Зборнику Матице српске за ликовне уметности, бр. 25 за 1989. годину, стр. 1—20. Једобродне куполне цркве у Дубровнику и околини заузимају важно место у овом раду, а и ставови аутора изречени поводом те скупине споменика врло су блиски мојим. Стога се сматрам обавезним да укажем на текст В. Ј. Ђурића, иако га у својим истраживањима нисам користио.

---

[109] V. Lisičar, *Koločep . . .*, 179.

[110] J. Posedel, *Predromanički spomenici otoka Šipana*, Starohrvatska Prosvjeta s. III-sv. 2, Zagreb 1952, 113—129, 119, 122—125.

[111] С. Пухиера, *Средњовековне цркве на острву Шипану код Дубровника,* Старинар, н. с. V—VI/1954—55, Београд 1956, 227—247, 228.

[112] *Исто*, 240.

[113] I. Fisković, *Bilješke o starokršćanskim i ranosrednjovjekovnim spomenicima na otoku Šipanu,* Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji 18, Split 1970, 5—28.

[114] *Исто*, 21—26.

[115] В. Кораћ, *Архитектура раног средњег века у Дукљи и Зети . . .*, 30.

[116] D. Domančić, *Srednji vijek,* Kulturni spomenici otoka Brača 4, Supetar 1960, 113—119.

[117] T. Marasović, *Regionalizam u ranosrednjovjekovnoj arhitekturi . . .*, 151—153; исти, *Byzantine Component . . .*, 457.

[118] Овим проблемом бавио се и К. Јиречек, *Романи у градовима Далмације . . .*, 59—67; исти, *Хришћански елеменат у топографској номенклатури балканских земаља,* Зборник Константина Јиречека, I, Београд 1959, 461—524.

[119] И. Божић, *Превлака-Тумба,* Зборник Филозофског факултета у Београду VIII-1, Београд 1963, 197—207.

Single-Naved Churches with One Dome in Dubrovnik during Byzantine Rule

Ivan Stevović

Single-naved churches with one dome built in the south of east Adriatic coast during the 11th and 12th century, represent the most significant architectural type in Dalmatia in this period. Previous views about architectural standards of these churches, presented by E. Dyggve, T. Marasović and I. Fisković, were linked by a common effort to emphasize the continuity of religious life of the cost from the late Antiquity to the Middle Ages. Accordingly, early Christian and early medieval buildings of Salona and other Dalmatian centers, had an important role in forming of the architectural plan of the single-naved churches with one dome.

This article deals with single-naved churches with one dome in Dubrovnik. They are the church of St. Luke (Fig. 1), St. Nicholas on "Prijeko", the church of Transfiguration (Fig. 2) and St. Andrew on "Pile" (Fig. 3). Their original architectural characteristics and locations, make it possible to determine the standards of this architectural type and approximate time of their erection.

Dimensions of the above mentioned churches are modest. The largest is the church of Transfiguration "Sigurata" (Figs. 4—7), about 620 cm long and 320 cm wide. The interior space of Dubrovnik churches is divided into three approximately identical bays. In the east the churches have apses, semi-circular inside and rectangular outside. Inner walls were originally divided by simple or twofold profilated pilasters. The width of walls was from 60 to 80 cm.

All four churches have barrel vaults. Vaults are divided by strenghtening arches resting upon pilasters. Vaults of middle bays have pendentives supporting the domes which are circular inside and without openings. The dome of the church of St. Andrew was reconstructed to a larger extent in a later period. Outside, the domes of other churches have mostly maintained a characteristic square shape, with pyramidal roof. Initially, they had shallow blind niches on their sides.

The original appearance of external walls has been preserved only on a part of the southern wall of the church of St. Nicholas. It is divided by pilasters which meet undernearth the roof, forming a shallow arched niche, with a window opening. Facades of other churches were significantly changed later on.

Locations on which the described churches were erected, show the directions of expansion of Dubrovnik, when this town, during the reign of the emperor Basil II, became the seat of a separate Byzantine theme. In that period, ethnical profile of the inhabitants also changed. Single-naved churches with one dome that appeared in the outskirts of the town at that period represent a confirmation of continuous presence of generations of Slavic inhabitants in close vicinity of the oldest Dubrovnik.

The history of Dubrovnik of the 11th century is also defined by a strong influence of municipal church organisation, trying to reach the rank of Archbishopry. Since pope Gregory VII did not allow that by the end of the eight decade of the century, the municipal church had most probably raised itself independantly to the seat of Archbishopry. It is possible that these circumstances lead to construction of a group of single-naved churches with one dome in Dubrovnik as well as on the territory of its church jurisdiction.

In their works, V. Korać and V. J. Đurić expressed the opinion that this type of monuments was crucially influenced by Byzantine architecture of churches with inscribed cross. In Dubrovnik, there existed in the 11th century the church of St. Peter the Old which had this type of ground plan, with a dome. Until this day, the crypt of this church has been preserved and, having in mind later medieval descriptions of this church, represents a diminished likeness of St. Peter the Old (Fig. 8). During that period, this church was the seat of church organisation. The conclusion is that the form and significance of this church were the direct standard after which a group of monuments of the sigle-naved type with one dome was built. Comparison of its typical representative, that is, the church of St. Michael near Ston (1077) — (Fig. 9) — with the crypt of the mentioned church in Dubrovnik, points to the relation between the concise and developed variant of the same architectural type.

The same relation also exists with other monuments that are being considered. On the basis of the concept of inner space, they can be divided into two groups. The developed type would include the church of St. Michael near Ston, St. Peter near Omiš, St. Thomas in Kuti, as well as the church of Transfiguration in Dubrovnik. They have twofold profilated pilasters and semicircular arched niches in walls. The concise variant would include all other monuments of this type in Dubrovnik and the surrounding territory.

In historical sources there is no information about the date of erection of these churches in Dubrovnik. Indirectly and hypothetically the church of Transfiguration can be dated between the sixth and the end of the eight decade of the 11th century, and the church of St. Nicholas, after 1087, perhaps before 1096.

Topographic location of twentyone single-naved monuments with one dome that are known, supports the thesis that expansion of this architectural solution started from Dubrovnik. In addition to the four churches in town, there are twelve monuments in the vicinity, on the territory that belonged to the Bishopry of Dubrovnik. More distant monuments are a confirmation of this intensive influence.

The largest number of saints to which the buildings were dedicated are among the apostles, while the other churches had as patrons Archangel Michael, St. John the Baptist, St. Nicholas and others.

The conclusion is that, by their architectural characteristics, the monuments of single-naved type with one dome resulted from variations of a typically Byzantine architectural scheme. They are an immediate confirmation of a strong Byzantine influence on this coast in the period following the church schism in 1054.

Transl. G. Š.

Култ и иконографија свете Анастасије Фармаколитрије у земљама византијског културног круга

Драган Војводић

UDK 75.052.033.2.046.3 : 246.3(495.02)

The article gives an insight into the history of relics and cult. In Byzantine art, this Saint was presented (from the 6th century onwards) in a gown indicating her patrician origin or in maphorion with a cross in her hand, sometimes also with a small bottle — a physician's attribute (most common in the 14th century). Quite often, she was iconographically substituted by St. Anastasia Romana.

Када су у средњем веку бирани светитељи заштитници држава и градова, веома важну улогу обично су имала пажљива политичка одмеравања и дипломатска промишљања. По свему судећи, Задар није спадао у изузетке. Пренос реликвија св. Анастасије (Стошије) у овај град и светитељкин избор за његовог патрона могли су бити производ сложеног сплета мотива и околности, али је несумњиво велики значај припадао покушајима да се Задар што снажније повеже са престоницом у Цариграду и учврсти у свету који се могао назвати византијским. Нека овај скромни прилог изучавању култа и иконографије св. Анастасије Фармаколитрије послужи подсећању на један од симбола културних и политичких веза овог дела Далмације и Византије*.

У уметности Византије и њеној култури подложног дела света уочљивије су присутне само две од неколико светитељки са именом Анастасија[1]. Према легенди, обе су биле Римљанке родом, узорне животом и мученичком смрћу за веру. Једној се помен држи 22. XII[2], а другој 12. и 29. X[3]. Славнија је била она прва, названа Фармаколитрија, ученица св. Хрисогона, пострадала највероватније у Сирмијуму крајем III или почетком IV века[4]. Према сведочанству Теодора Чтеца, Кедрина и других, њене су мошти пренете из првобитног сирмијумског светилишта у Цариград у време патријарха Генадија (458—471) и похрањене у цркви „Анастасиса" — Васкрсења Господњег[5]. Та околност је значајно утицала на то да се светитељкина популарност рашири и ојача у читавом хришћанском свету. Древни „Martyrologium Hieronymianum" тако св. Анастасију не истиче само као сирмијумску већ и као константинопољску светитељку[6]. Чак ни пренос реликвија св. Анастасије почетком IX века у Задар, о чему говори легенда позната у верзији из XII века, али у великој мери потврђена старијим споменицима[7], као да није оставио озбиљнијег трага на развој култа у Престоници. Управо у IX веку Јосиф Мелод (816—886) саставља канон св. Анастасији Фармаколитрији и помиње светитељкине *мошти* у њеном цариградском храму[8]. У Цариграду се реликвије св. Анастасије помињу и знатно касније. Антоније Новгородски им се око 1200. године поклонио у храму Фармаколитрије крај Пантократоровог манастира[9], а Робер из Кларија је из Престонице чак понео део светитељкиних остатака[10]. Честица

* Основу овог рада чини реферат прочитан на Првој југословенској конференцији византолога, одржаној 19—21. X 1990. год. у Задру.

[1] За идентитет свих ових светитељки cf. F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica graeca* I, Bruxelles 1957, 24; Арх. Сергiй, *Полный месяцеслов Востока* II, Владимiр 1901, 583, 629; H .Delehaye, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxellis 1902, col 1051 (индекс); даље *Syn CP*.

[2] У грчким синаксарима она се помиње редовно прва на списку за тај дан, некад као мученица, а некад као великомученица, cf. Delahaye, *Syn. CP*, col. 333—337 in Synaxaria selecta. У католичкој цркви она се слави 25. XII, cf. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb 1979, 113.

[3] У *Syn. CP* ова светитељка се појављује и под 12. и под 29. X, а тако је и у већини других грчких синаксара, cf. Delahaye, *Syn. CP*, col. 133, 171. И код Halkin, BHG I, 24, она се јавља под 12. и 29 (или 28) X.

[4] О сложеној проблематици везаној уз хагиографску традицију и култ св. Анастасије Фармаколитрије cf. H. Delehaye, *Etude sur le légendier romain*, Subsidia Hagiographica 23 (Bruxelles 1936), 151-171; G. Kappel, *Die kirchenslavische Anastasielegende*, Slavia 40 (Praha 1971), 9—19; Арх. Сергiй, Полный месяцеслов, 514—517.

[5] .J P. Kirsch, *Anastasie (sainte)*, in DACL I, col. 1919—1924; idem, *Anastasia (saint, martyr)*, in The Catholic Encyclopedia I, New York 1907, 453—454; R. Janin, *La géographie ecclésistique de l'Empire byzantin*, I, *Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique*, III *Les églises et les monastères*, Paris 1953, 27.

[6] Martirologium Romanum ad formam editionis typicae scholiis instructum, Propylaeum ad Acta Sanctorum Decembris, Bruxellis 1940, 601. За правилно објашњење ове појаве cf. Kirsch, *Anastasia*, in The Cath. Enc. I, 454.

Сматра се да је управо процват култа св. Анастасије у новој престоници довео до снажног развоја њене поштованости и у Риму, иако се за светитељку у „вечном граду" могло знати и раније. Крајем V века име св. Анастасије се појављује у римском литургијском канону, а од VI века светитељка заузима угледно место међу светитељима у Риму. Управо у то време уведен је обичај да у њеној цркви подно Палатина папа служи на Божић (дан сирмијумског мартиријума) другу мису у зору и у њој помиње св. Анастасију (обичај је прекинут 1969. год.), cf. Kirsch, *Anastasia*, in The Cath. Enc. I, 454; idem, *Anastasie*, in DACL I, col. 1924; *L. Duchesne, Sainte Anastasie (Notes sur la topographie de Rome au moyen age*, c. III), Mélanges d'archeologie et d'histoire 7 (1887), 389 et passim.

[7] N. Klaić, I. Petricioli, *Zadar u srednjem vijeku*, *Zadar* 1976, 72, 107. I. Petricioli, *Ranosrednjovekovni natpisi iz Zadra,* Diadora 2 (Zadar 1962), 252—253. Епископ Донат је, према легенди, у Задар донео и мошти светих сестара Солуњанки Агапије, Хионије и Ирине, док се тело св. Хрисогона (Кршевана) ту налазило још од VII века. Тако су сабране реликвије једне читаве светитељске групе коју помиње житије св. Анастасије. О овим светитељима cf. Delehaye, *Etude sur le légendier romain*, 162—5.

[8] Арх. Сергiй, *Полный месяцеслов*, 516. Јосиф Мелод је добар део живота провео у Цариграду. У доба Василија I он је чак вршио функцију скевофилакса у цариградској Великој цркви па су му престоничке светиње морале бити итекако познате, cf. G. Babić, *Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica*, Студеница и византијска уметност око 1200. године, Београд 1988, 210—211, са старијом литературом.

[9] *Путешествие новгородскаго архіепископа Антонія въ Царьградъ въ концѣ 12-го стол.*, съ примѣчаніями П. Савваитова, Санктпетербургъ 1872, 44, 147. Антоније каже да у тој цркви *лежи* св. Анастасија девица.

[10] Janin, *La géographie*, 28 .

моштију св. Анастасије била је уграђена и у једну икону из лењинградског Ермитажа, насталу у XIV веку управо у Цариграду[11]. Чини се стога извесним да је у Задар почетком IX века доспео само део реликвија св. Анастасије, и да је до њиховог распарчавања у Престоници, по старом византијском обичају, долазило и касније[12]. То распарчавање је, с једне стране, допринело успешнијем ширењу култа, а, са друге, омогућило је Цариграду да се очува као његово средиште кроз читав средњи век, све до времена Манојла Фила, који св. Анастасију велича стиховима[13]. У Престоници је Фармаколитрији било подигнуто неколико цркава. Према Р. Жанену, могућа су заснована размишљања о четири констатинопољска светилишта посвећена овој св. Анастасији[14], али је тај број могао бити и већи[15].

Светитељки су храмови подизани и изван Цариграда, широм византијског света, нарочито на Балкану, за који је везан значајан део Анастасијиног житија[16]. Недалеко од села Кастице код Зихне постојао је познати манастир Св. Анастасије Фармаколитрије[17], а изгледа да је истом култу припадао и ивиронски метох Св. Анастасија у близини Струме[18]. Стари писани извори и усмена традиција, са више или мање уверљивости, сведоче и о неким светилиштима св. Анастасије у Солуну и његовој ближој и широј околини[19]. На основу извора сазнајемо такође за постојање средњовековних топонима „Св. Анастасија" везаних за овај део Балкана[20]. У задарском крају светитељки је осим катедрале, изгледа, још у IX веку била посвећена црква на Оштром Рату[21].

Поштованост св. Анастасије Фармаколитрије заснивала се на веровању у њену исцелитељску моћ, затим у способност да штити од отрова и

[11] *Византия. Балканы. Русь. Икони XIII—XV веков* (Катлог выставки, Государст. Третяковская галер. — Август—сентябрь 1991), Москва 1991, 225 (кат. №. 40).

[12] Судбину средњовековних светачких реликвија по правилу је тешко пратити. Поред обичаја распарчавања, уочљив је и обичај кривотворења реликвија, па је тако познат пример с мноштвом десница св. Јована Крститеља. Проблем реликвија св. Анастасије оптерећен је чињеницом да се негде говори о њеним моштима, а негде о њеном пепелу, што је свакако повезано с постојањем различитих житијских традиција, о којима ће касније бити више речи. С обзиром на то да Константин Порфирогенит, помињући у Задру т е л о св. Анастасије, светитељку идентификује подацима каквих нема ни у познатој римској, а ни у византијској житијској традицији о сирмијумској мученици (о овоме cf. даље у тексту), можемо посумњати у прави идентитет реликвија донетих у Задар. Ово тим пре што се у средњем веку дешавало да дође до замене реликвија различитих, но истоимених, светитеља. Веома сложена и бар наизглед противуречна традиција о реликвијама св. Анастасије, може дакле да добије различита тумачења, али је неупоредиво важније пратити последице таквог стања. Управо оне битно одређују развој култа. О реликвијама св. Анастасије у Цариграду и Задру cf. Janin, *La géographie*, 27—28: *Арх. Сергій, Полный месяцеслов*, 516; *V. Brunelli, Storia della città di Zara*, Venezia 1913, 192—200 (са старијом литературом); I. Petricioli, *Katedrala Sv. Stošije — Zadar*, Zadar 1985, 10.

[13] Н. Радошевић, *Манојло Фил*, in: Византијски извори за историју народа Југославије VI, Београд 1986, 596.

[14] Janin, *La géographie*, 26—30.

[15] Жанен не узима у обзир сведочанство новгородског архиепископа Антонија о храму св. Настасије девице (како су у Русији звали св. Анастасију) крај градских зидина у близини Романових врата, cf. *Путешествіе*, col. 41, 126—7. Чињеница да ходочасник у овом храму помиње светитељкине реликвије, као и у храму Св. Анастасије крај Пантократоровог манастира, упућује нас можда на поменути византијски обичај распарчавања светитељских реликвија. Међутим, у питању могу бити и мошти и храм друге св. Анастасије, оне која се слави 12. и 29. X.

[16] Према житију, Анастасија је једно време помагала хришћанима у Македонији и стигла чак до Солуна, да би скончала у Сирмијуму.

[17] А. Соловјев, В. Мошин, *Грчке повеље српских владара*, Variorum Reprints, London 1974, III, 4; XXIII, 2; XXVI, 3.

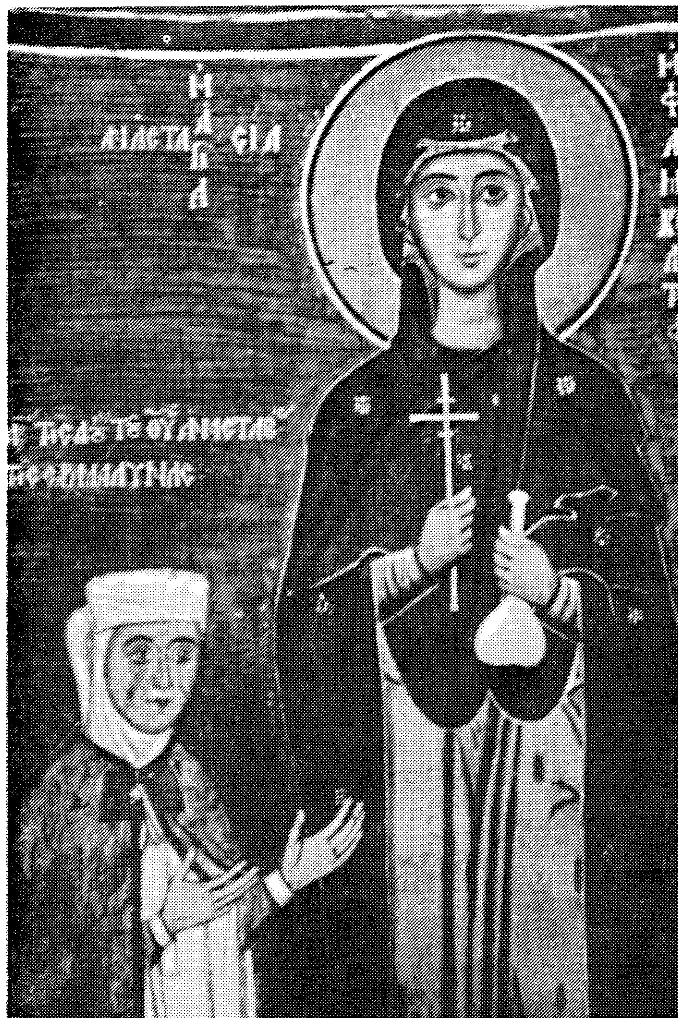
[18] Овај метох је поменут у једној повељи Михаила IX Палеолога из августа 1310. По свој прилици, то је исти онај ивиронски метох Св. Анастасија којег помиње друга повеља српског цара Душана манастиру Ивирон, издата априла 1346. године. За ове повеље cf. F. Dölger, *Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges*, München 1948, 37 (N. 37); Соловјев, Мошин, op. cit. VII, 12.

[19] R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975, 350—351; *Actes de Xéropotamou*, ed. dipl. par J. Bompaire (Archives de l'Athos III), Paris 1964, Texte, No. 9, A 48, B 71; J. Darrouzès, *Les manuscrits du monastère Sainte-Anastasie Pharmacolytria de Chalcidique*, Revue des études byzantines 12 (1954), 45—57.

[20] У питању су један локалитет крај села Стратонион, поменут у акту манастира Ивирон из марта 1101. године, и локалитет на Лемносу поменут у документу манастира Дионисијата издатом маја 1430. Cf. *Actes d'Iviron II, Du milieu du XIe siècle à 1204* (Archives de l'Athos XVI), Paris 1990, Texte, 194, 201, No. 50 (47); *Actes de Dionysiou*, ed. dipl. par N. Oikonomidès (Arch. de l'Athos IV), Paris 1968, Texte, No. 25 (62).

[21] M. Suić, I. Petricioli, *Starohrvatska crkva sv. Stošije kod Zadra*, Starohrvatska prosvjeta, serija III, sv. 4 (Zagreb 1955), 18—19.

Сл. 1. Представа св. Анастасије Фармаколитрије над портретом српског краља Вукашина, јужни улаз у цркву Маркова манастира, 1376/7. година (цртеж Д. Војводић)



Сл. 2. Ктиторка Анастасија Сарамалина у молитви пред св. Анастасијом Фармаколитријом, Богородица Форбиотиса, Асину (Кипар), друга половина XIV века (фото С. Габелић)

врачбина и ослобађа од заточеништва[22]. У Прологу Универзитетске библиотеке у Београду Рс. 16 из 1360/70. године, на пример, светитељка се помиње као Анастасија „цѣлба вѣрнымь велика,“ (fol. 154ᵛ), а на служби за 22. XII јој се пева: „...ты бо мїрꙋ точиши исцѣленїѧ...“ (кондак). Према веровању средњовековних руских ходочасника, она „всякое волхвование и потворы открываетъ“[23]. Вера у Фармаколитријину исцелитељску моћ била је толика да су јој грађани Новгорода 1417. године, застрашени епидемијом куге, подигли дрвени храм у току једног јединог дана[24]. Управо су ова својства св. Анастасије црквени писци доводили у везу са њеним грчким називом „Фармаколитрија“, као што су словенски атрибут „Узорешителница“ објашњавали светитељкиним заштитништвом над заточеницима. Нису, међутим, непозната ни нека другачија тумачења тих назива[25].

Слављење св. Анастасије је било повезано и са култом Васкрсења, чему је до сада посвећивано мало пажње. У науци је позната веза култа св. Анастасије са Васкрсењем, успостављена у Новгороду[26]. Светитељка је тамо приближена култу дана недеље и стога често сликана у пару са св. Петком-Пјатницом, вероватно не само као њен символички антипод у дубоком теолошком већ и у једном свакодневном смислу: петак и недеља су били главни дани за трговину, од које је Новгород толико зависио. Нарочито је занимљив пример из цркве Св. Спаса у Нередици где је представа св. Анастасије насликана крај монументалне композиције Страшног суда, како би се изразила ктиторова нада у васкрсење двојице умрлих синова[27]. Слична схватања истраживачи запажају у читавој Русији[28]. Повезаност култа св. Анастасије са Васкрсењем и недељом оставило је чини се јасне трагове и у другим крајевима хришћанске васељене. У капели бр. 9 кападскијске долине Гереме, на пример, на западном зиду у првој зони сликан је Анастасис — Силазак у ад, који није одвојен бордуром од суседне представе св. Анастасије[29]; у Св. Анаргирима у Костуру као пандани на довратницима улаза у припрату сликане су св. Анастасија Фармаколитрија и св. Недеља[30], док су у Богородичиној цркви у Кучевишту ове две светитељке представљене једна крај друге у северном одељењу припрате, у простору за који се мисли да је имао сепулкралну намену[31]. Њихове су представе, по свему судећи, биле повезане на сличан начин и у Речанима, на јужном зиду цркве у којој је откривен један гроб — вероватно ктиторов[32].

[22] Када је о исцељењима реч, треба нагласити да се у Цариграду веровало да св. Анастасија, поред телесних, лечи и душевне болести, изгонећи демоне. О томе сведоче два текста с краја IX века, cf. G. Da Costa-Louillet, *Saints de Constantinople aux* VIIIᵉ, IXᵉ et Xᵉ siècles, Byzantion 24 (Bruxelles 1954), 186—187.

[23] *Путешествіе,* col. 44, 147. О поштованости св. Анастасије као исцелитељке cf. и С. Радојчић, *Чудесна оздрављења и свети лекари у старом српском сликарству,* 700 година медицине у Срба, Галерија САНУ, Београд 1971, 84.

[24] *Новгородская первая летопись старшего и сладшего изводов,* Москва 1950, 408.

[25] Арх. Сергій, *Полный месяцеслов,* 515; Janin, *La géographie,* 29—30.

[26] В. Н. Лазарев, *Русская иконопис од истоков до начала XVI века,* Москва 1983, 57, нап. 93, са старијом литературом; Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко, *Живопись Великого Новгорода — XI век,* Москва 1982, 240—241.

[27] М. Ф. Мурьянов, *К символике нередицкой росписи,* in: Культура средневековой Руси, Ленинград 1974, 168—170.

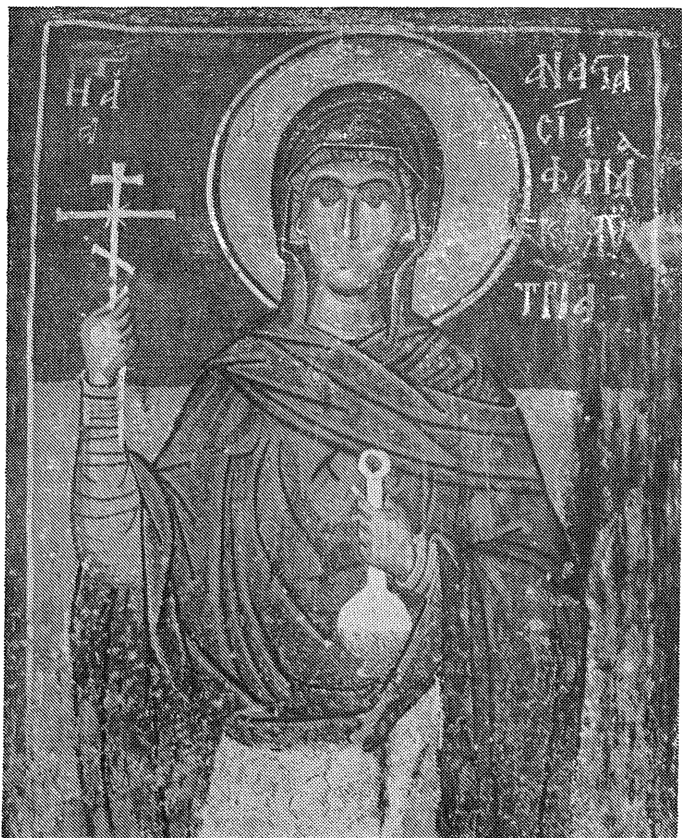
[28] G. Heard-Hamilton, *The Art and Architecture of Russia,* London 1975, 74. Изгледа да је управо због тога у Русији био запостављен култ св. Недеље (Кириакие). Нама није позната ниједна представа ове светитељке у руској уметности.

[29] G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce,* Paris 1925—1942, I, pl. 34/1. M. Restle, *Die Byzantiniche Wandmalerei in Kleinasien, Recklinghausen* 1967, II, 12, pl. 124, 128.

[30] S. Pelekanidis, Καστορία, I, Thessaloniki 1953, Pl. 36; T. Malmquist, *Byzantine 12ᵗʰ Century Frescoes in Kastoria,* Uppsala 1979, 19.

[31] З. Расолкоска-Николовска, *О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту,* Зограф 16 (Београд 1985), 48, нап. 78, сл. 133. У ниши на источном зиду северног одељења припрате, наспрам ових представа била је вероватно и у оквиру првобитне декорације приказана св. Петка, што на још један начин подвлачи символику засновану на именима светитељки. О овој представи cf. И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви Св. Спаса у селу Кучевишту,* ЗЛУМС 17 (Н. Сад 1981), 104. Занимљиво је да је у Поганову (1499) лик св. Анастасије постављен између ликова св. лекара Кузмана, Дамјана, њихове мајке Теодоте, с једне стране, и лика св. Петке, с друге. У цркви Св. арханђела у Булариону (Мани) (касни XII в.) св. Анастасија и св. Петка насликане су као пандани на странама лукова прислоњеним уз западни зид док су у цркви Св. Георгија Анидриотиса на Криту (1323) ликови ове две светитељке приказани један крај другог у северозападном углу. Св. Анастасија приказана је крај св. Петке и у наосу Св. Ђорђа у Темској (1576). Изгледа да су средњовековни творци програма повезивали представе св. Анастасије и са ликовима св. Недеље и са ликовима св. Петке, подстакнути у основи истом замисли. За представу у Темској cf. напомену 66; за остале представе cf. N. B. Drandakis, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, Athina 1964, 23, 26; K. E. Lassithiotakis, Ἅγιος Γεώργιος Ἀνυδριώτης, Κρητικὰ Χρονικά, 13, (Hérakleion 1959), 148; Б. Живковић, *Поганово. Цртежи фресака,* Београд 1986, 25.

[32] В. J. Ђурић, *Непознати споменици српског средњовековног сликарства у Метохији,* I, Старине Косова и Метохије 2—3 (Приштина 1963), 82.



Сл. 3. Св. Анастасија Фармаколитрија, јужни параклис уз цркву Св. Константина и Јелене у Охриду, око 1400 године (фото Г. Суботић)

Изгледа да је једино на основу схватања о св. Анастасији као посредници и заштитници људи — потпори њихове наде у Васкрсење, могуће објаснити и појаву светитељкине представе над јужним улазом у Марков манастир. Ту је лик св. Анастасије, о чијим ће иконографским посебностима касније бити више речи, насликан изнад портрета краља Вукашина и уклопљен у један идеолошки разрађен програм, намењен истицању легитимитета нове српске династије[33] (сл. 1). Не улазећи у проблематику тог целокупног програма, морамо ипак приметити да је у њему избор светитеља извршен са великом пажњом у односу на садржај и значења култова. Над главом краља Марка нашле су се тако представе св. Стефана Првомученика и св. Екатерине, светитеља истицаних као заштитника владара[34]. Јасно је да они са старозаветним царем Давидом заступају пред Христом новог краља. Покушај да се на исти начин представа св. Анастасије као исцелитељке болесних доведе у везу са портретом погинулог Марковог оца над којим је сликана, једноставно не би имао смисла. Изгледа далеко прихватљивије да су учени и надахнути творци програма око јужног улаза у Марков манастир св. Анастасију изабрали као поуздану молитељицу за опрост грехова и потпору нади у нови, вечни живот првог ктитора.

Повезивање култа св. Анастасије са култом Васкрсења — „Анастасиса" засnивало се пре свега на сличности имена. То је било у природи средњовековног менталитета, склоног да из формалне сродности назива изводи сродност суштина, па се на служби 22. XII св. Анастасији молитвено обраћало речима: „вьскр⟨ь⟩сениѥ б⟨о⟩жиѥ въѡбражаюши тьзоименитством врагы проклинающїи невид⟨и⟩мыїѥ прѣхвальнаꙗ"[35], или даље: „вьскр⟨ь⟩сениꙗ х⟨ри⟩с⟨то⟩ва тьзноименита соуши пад⟨ь⟩ша мениꙗ вьск⟨рь⟩си м⟨о⟩л⟨и⟩твами своими"[36]. Међутим, веза култа св. Анастасије и Анастасиса је изгледа имала и своју дубљу позадину. Поменули смо да су мошти св. Анастасије у Цариграду биле похрањене најпре у цркви Анастасиса — Васкрсења Господњег. Поставши средиште Анастасијиног култа, ова црква, чувена по чуду васкрсења једне жене у време Григорија Назијанског, убрзо добија нову посвету[37]. Но култ св. Анастасије није једноставно потиснуо стари култ „Анастасиса", већ се надовезао на њега и сродио с њим. У време Константина VII цар Василије I је хваљен као обновитељ и украситељ ове цркве „посвећене Васкрсењу Христа нашег Бога и мученици Анастасији"[38], а то ће тако остати и задуго касније. Вероватно у XII веку крај овог светилишта је подигнут нови манастир Васкрсења, активан све до пада Цариграда[39].

Веома популарна, св. Анастасија је често приказивана у уметности Византије и земаља под њеним културним утицајем. Да би се стекао увид у бар приближан број тих представа, и да би се могло приступити иконографским разматрањима, неопходно је најпре издвојити Фармаколитријине представе од представа њене имењакиње — св. Анастасије римске монахиње и мученице (слави се 12. и 29 X)[40], такође често приказиване у византијској уметности.

За идентификацију најстарије познате представе св. Анастасије, приказане у низу мученица симболично одевених у одећу патрицијки у ра-

---

[33] О овом програму cf. В. J. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУМС 4 (Н. Сад 1968), 87—97.

[34] Св. Екатерина је била најугледнија светитељка владарског порекла са самосталним култом. У Марковом манастиру она у левој руци уместо обичног мученичког крста има крст широких кракова, оптoчен бисерима, слично владарском жезлу. Њено заштитништво над владарима, када је ликовна уметност у питању, најјасније је исказано у Бојани, где је св. Екатерина одвојена од осталих светитељки и насликана крај портрета бугарског царског пара, или у цркви у Мацхвариши, где је на северном зиду приказано како анђели паралелно крунишу грузијског цара Димитрија I и св. Екатарину, cf. А. Грабар, *Боянската църква*, София 1978, 71, Таб. XLV; Г. В. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тбилиси 1979, sh. 8. О култу св. Стефана cf. М. Ћоровић-Љубинковић, *Одраз култа св. Стефана у српској средњовековној уметности*, Старинар 12 (Београд 1961), 45—60.

[35] Минеј за децембар српске редакције из треће четвртине XIV века, Збирка манастира Дечани, рукопис бр. 38, fol. 140[r] (необјављен).

[36] *Ibidem*, fol. 141[r]. У служби за 22. XII у неколико наврата се инсистира на чињеници да је светитељка „тезоименита" (истоимена) Васкрсењу Господњем и тој подударности имена се даје мистична вредност.

[37] Да би се ова појава потпуније разумела, важно је приметити како још Сократ и Созомен, ослањајући се на Историјске поеме Григорија Назијанског, ову цркву зову Ἀναστασία, користећи популарни облик за Ἀνάστασις. То име је, поред осталог, требало да подсети на васкрсавање правоверја замрлог под аријавством. За ово cf. *Путешествіе*, col. 139, нап. 190; Janin, *La géographie*, 27.

[38] C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312——1453*, Englewood Cliffs, 1972, 193.

[39] Janin, *La géographie*, 27—28.

[40] Жанен не налази поузданијег ослонца у изворима за постојање неког цариградског манастира или цркве посвећене овој светитељки. Међутим, једна црква коју помиње новгородски ходочасник архиепископ Антоније, о којој је већ било речи (cf. нап. 15), могла је припадати њеном култу. У сваком случају, у осмој песми канона Јосифа Мелода за 29. X говори се о „гробу" св. Анастасије Римљанке из којег су истицала чудеса. Cf. Janin, *La géographie*, 30; Арх. Сергій, *Полный месяцеслов*, 516.

венском Сан Аполинаре Нуово (око 520. г.)[41], можемо да искористимо податак да се на Истоку постојање засебног култа св. Анастасије — монахиње прати тек од IX века[42], а на Западу од XVI века[43]. У случају других представа до препознавања морамо ићи другим, понекад сасвим мало поузданим путевима.

У натписима уз представе светих Анастасија јављају се два атрибута: помињани атрибут „Фармаколитрија" и атрибут „Римска". За први је на основу хагиографске традиције јасно да се односи на мученицу пострадалу у Сирмијуму (22. XII)[44]. Фармаколитријом је св. Анастасија названа у Св. Анаргирима у Костуру[45], у припрати Св. Богородице Форбиотисе у Асину (на слоју из II пол. XIV века)[46] (сл. 2), Св. Константину и Јелени у Охриду[47] (сл. 3) и у Поганову[48] (сл. 4). У прва три споменика она носи одећу обичних жена — тунику, грчку капу и мафорион, док у Поганову има необичну капу сличну турбану преко које је повезан бели вео, и огртач закопчан кружним фибулама. Осим крста у десници, она у Асину, Охриду и Поганову у левој руци има боцу необично дугог врата. Сасвим је разумљиво и у науци одавно утврђено да таква боца представља атрибут Фармаколитријине исцелитељске способности[49]. Стога овој групи поуздано идентификованих Фармаколитријиних представа треба прикључити и представе св. Анастасије у Новој Павлици[50], затим на двема новгородским иконама из Руског музеја у Лењинграду с краја XIV века[51], у цркви Св. Николе у селу Веви[52] и на Реликвијару радонешких кнежева из Тројице-Сергијевог манастира у Загорску[53], на којима светитељка такође има бочицу и носи одећу обичних жена — мафорион. Чињеница да у византијској уметности није познат обичај приказивања других светитељки са боцом у рукама као атрибутом[54] дозволила је истраживачима да св. Анастасију препознају и на једном броју представа крај којих се нису сачували трагови сигнатуре, а обележене су присуством овог атрибута. У питању су представа на источној страни четвртог стуба северног спољног брода у Богородици Љевишкој у Призрену[55], на јужном зиду Светог Ђорђа у Речанима[56] (сл.

Сл. 4. Св. Анастасија Фармаколитрија, Манастир Поганово, 1499. година (фото Г. Суботић)

Сл. 5. Св. Недеља (?) и св. Анастасија Фармаколитрија, Св. Ђорђе у Реченима, око 1370. године (фото И. М. Ђорђевић)

[41] F. W. Diechmann, *Ravena, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes* III, Wiesbaden 1958, Abb. 129.

[42] Арх. Сергій, *Полный месяцеслов,* 514.

[43] Delehaye, *Etude sur le légendier romain,* 169. Ни сама популарност коју је светитељка пострадала у Сирмијуму уживала у VI веку и на Истоку и на Западу, о чему је било речи, не оставља место сумњи у овакву идентификацију.

[44] Уз светитељкино име се овај епитет везује само у грчкој хагиографској традицији, док га у римској нема, cf. Арх. Сергій, *Полный месяцеслов,* 515; Delehaye, *Etude sur le légendier romain,* 166.

[45] Pelekanidis, Καστορία Pl. 36; Malmquist, *op. cit.,* 19.

[46] A. and J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus,* London 1985, 138, pl. 71.

[47] Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду,* Београд 1971, 52, 111 (100), сл. 31.

[48] Живковић, *Поганово,* 25.

[49] J. Радовановић, *Невесте Христове у живопису Богородице Љевишке у Призрену,* ЗЛУМС 15 (Н. Сад 1979), 120, 131, нап. 15, са старијом литературом. О боци као лекарском атрибуту cf. и нашу напомену 61.

[50] М. Михаиловић, *Зидна декорација новопавличке цркве,* Рашка баштина 1 (Краљево 1975), 74.

[51] В. Н. Лазарев, *Новгородская иконопись,* Москва, 1969, 23, Таб. 28; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *op. cit.,* 242 (кат. бр. 25), 263 (кат. бр. 38).

[52] Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века,* Београд 1980, 90. Др Г. Суботић ми је уступио фотографију ове представе, на чему му и овом приликом захваљујем.

[53] М. А. Ильин, *Загорск. Троице-Сергиев монастырь,* Ленинград 1971, 51—52, сл. 34.

[54] Само је понекад у руској уметности с посудом у рукама била представљена св. Петка-Пјатница. Та појава до сада није у потпуности објашњена, али је, по свему судећи, у питању последица неспоразума насталих због честог сликања ове светитељке у пару са св. Анастасијом. О овоме cf. Смирнова, Лаурина, Гордиенко, *op. cit.* 263, 330.

[55] Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка,* Београд 1975, 57, 132—133 (26)

[56] Ђурић, *Непознати споменици,* 82.

5), над јужним улазом у Марков манастир[57] и на двема византијским иконама из Ермитажа из XIV века[58]. Тим примерима свакако треба придружити и представу светитељке одевене у црвени мафорион, с крстом у десници и бочицом дугог врата у левој руци, насликане на јужној страни лучног отвора у зиду пред ђакониконом Богородице Одигитрије у Пећи[59].

Међу овим, нама познатим представама св. Анастасије с бочицом као атрибутом, најстарија је она из Богородице Љевишке, настала негде између 1307. и 1313. године. Нешто мало касније (1324—26) Манојло Фил ће, формулишући молитву паниперсевастисе Ирине упућену св. Анастасији за оздрављење српског краља Стефана Дечанског, исписати и следећу реченицу: „Иако болест шуми у врућици, чим се приближи твој сасуд са помастима, мучење се гаси“[60]. То, по свему судећи, значи да су већ тада овакви светитељкини прикази били општепознати и могло би се претпоставити да се за њих, бар у Цариграду, једно дуже време знало[61]. Са друге стране, лако је уочљиво да су ти прикази постали уобичајени и у читавом византијском свету раширена појава тек током XIV века. Јер, на великом броју старијих познатих представа с именом св. Анастасије, о којима ће касније бити више речи, тог атрибута нема.

За иконографска разматрања посебан значај има већ помињана представа св. Анастасије над јужним улазом у цркву Марковог манастира[62]. Светитељка на њој, уместо уобичајеног мафориона, носи плашт златотканих ивица, а на глави има венац у облику обруча с камарионом (сл. 1), што је карактеристично за светитељке властелинке. Појава Фармаколитријиних представа у одећи различитих друштвених категорија вероватно је произашла из различитог приступа сликара садржају њеног житија. Оно св. Анастасију приказује као високородну — патрицијку, која се касније одрекла свог порекла и прихватила живот убогих[63]. Значајно је да се и у случају неких других светитељки сродне судбине запажа истовремено присуство различитих иконографских образаца када је одећа у питању[64]. Мада неуобичајена, представа из Марковог манастира стога вероватно у свом времену није представљала нарочиту реткост[65], а ликови св. Анастасије из Поганова, Веви и наоса Темске (1576)[66] показују да је до сличних решења касније долазило чешће.

Сл. 6. Св. Анастасија, плоча од бречe с романичког амвона катедрале у Задру, друга половина XII или почетак XIII века, Народни музеј, Задар

---

[57] Idem, *Три догађаја*, 89.

[58] A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, New York — Leningrad 1978, 326, pl. 258; *Византия. Балканъ. Русь*, 225 (kat. No. 40).

[59] На основу личне документације.

[60] Радошевић, *op. cit.*, 596.

[61] Као да се и у следећим стиховима из службе за 22. XII посвећеним св. Анастасији препознаје алузија на светитељкина чудесна исцељења изливањем лековитих твари, мада песник игром речи исцељењима даје један виши смисао: „ѠТ ЧЮДЕСЬ ТВОИХ⟨Ь⟩ КАПЛЄ ИСКАПАВ⟨Ь⟩ШИ М⟨ОУ⟩Ч⟨Є⟩НИЦЄ Д⟨Ѹ⟩ШИ МОЄИ И ЗАПАЛЄНИꙖ ЛЮТАГО ГРѢХА ИСОУШАЮЩИ“ (Дечани, Рс. 38, fol. 141ʳ). Још у средњовизантијском периоду с боцом дугог врата у рукама су сликани неки мушки светитељи лекари, као св. Кир нпр., cf. N. K. Moutsopoulos, G. Dimitrokallis, Γεράκι, Thessaloniki 1980, pin. 35. О облику и намени оваквих бочица cf. В. Јовановић, *Стаклена фиола са Табачине на Пазаришту*, Гласник 5, Српско археолошко друштво, Београд 1989, 100—107. На балканским представама св. Анастасија углавном носи бочицу у облику фиоле. Једино у Новој Павлици посуда има изглед малене натеге. У Русији се св. Анастасија приказује с посудама другачијег облика.

[62] Идентификовао је тек В. Ј. Ђурић, *Три догађаја*, 89.

[63] Св. Анастасија је, према житију, била удата за високог римског достојанственика Публија. Своје богатство је разделила после смрти мужа крај којег је лукавством сачувала девичанство. Размишљања да је св. Анастасија била представљена с венцем на глави да би се истакло њено својство „невесте Христове“ не долази у обзир. Ни најславније „Христове невесте“, попут св. Текле, нису у византијској уметности приказиване с венцем на глави ако их житије, као св. Варвару, св. Екатерину или св. Недељу, не означава патрицијкама или владаркама.

[64] Наведимо бар пример св. Марине (Маргарите). Она је на убедљиво највећем броју представа приказана у одећи обичних жена — мафориону, али у Св. Меркурију на Крфу, Св. Тројици у Краниди, Св. Димитрију у Макрихори на Еубеји и неким апулијским примерима носи одећу властелинки и има венац на глави, док је у кападокијској Диреклu Килисе и грузијској Земо Крихи одевена у рухо с елементима владарског орната. За наведене представе cf. P. Vocotopoulos, *Fresques datées du XIᵉ siècle à Corfu*, CA 21 (Paris 1971), 161, pl. 13, 14; S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis* (1244), *München* 1975, 204—205, crt. 26, Tab. 26; A. S. Ioanu, *Byzantine Frescoes of Euboea, Athens* 1959, сл. 20; N. et. M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, région du Hasan Daği*, Paris, 1963, 188; R. Mepisaschwili, W. Zinzadse, *Die Kunst des alten Georgien*, Leipzig 1977, 166.

[65] Друга светитељка насликана изнад јужног улаза у ову цркву — св. Екатерина, такође је приказана у необичној иконографској варијанти. Уместо у владарско, одевена је у властелинско рухо, а исто се среће само још у цркви Св. Ђорђа у Речици. Пошто тај споменик може да се припише сликарској радионици која је украсила површине крај јужног улаза у Марков манастир, јасно је да је несвакидашња иконографија светитељки стигла до наших споменика преко посебних предложака поменуте радионице. За представе у Речици и стилске везе Речице и Марковог манастира cf. Ц. Грозданов, Г. Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 12 (Београд 1981), 62, 64, сл. 9, 14.

[66] Светитељка је приказана у зони медаљона у јужној певници (крај медаљона с ликом св. Петке). Натпис крај њене представе: С⟨ВЄ⟩ТА АНАС[ТА]СІꙖ — до сада није био уочен.

Светитељка у овим споменицима на глави носи вео повезан на начин карактеристичан за портрете властелинки хришћанки из друге половине XV века и огрнута је плаштом[67]. Можемо само претпоставити да са овом групом представа св. Анастасије Фармаколитрије у одећи виших друштвених категорија у некаквој вези стоје и представе св. Анастасије одевене у нешто скромније хаљине, али са белим велом на глави. У питању су светитељкине представе у Кучевишту[68] и на једној икони Богородице са Христом и светитељкама из Третјаковске галерије[69].

Одевена у скупоцене хаљине, с инсигнијама високог достојанства, св. Анастасија Фармаколитрија често је приказивана у уметности Запада[70] и уметности граничног подручја византијске и западноевропске културе. На каменој плочи с ликом св. Анастасије из XII века у Народном музеју у Задру светитељка носи хаљину украшену тракама с бисерима, какве се срећу и на одећи светитељки властелинки у византијској уметности[71]. С круном на глави и у богатим хаљинама које, са друге стране, за узор имају византијски царски орнат, св. Анастасија је, како се с разлогом верује, приказана у XII или XIII веку на једној плочи од брече, вероватно с романичког амвона катедрале[72] (сл. 6), а круну носи и на задарском градском печату из 1190. године[73]. Негде у исто време настала је и представа св. Анастасије на Реликвијару главе св. Гргура из манастира Св. Марије у Задру, обележена такође одећом и инсигнијама владарки[74]. Сигурно је да ова недовољно истражена појава светитељкиних представа у владарском орнату заслужује засебно, темељније разматрање. У овој прилици је ипак занимљиво приметити да Константин VII у Задру помиње „тело свете Анастасије девице, ћерке Евстатија који је у оно време царевао"[75], а да таквог податка о светитељкином оцу нема ни у познатој византијској, ни у римској хагиографској традицији о сирмијумској мученици[76]. Знатно касније, у поствизантијском живопису Ломнице (1608) представу св. Анастасије поново обележавају детаљи владарског орната[77]. На крају ваља истаћи и то како је у граничном појасу између Истока и Запада сирмијумска светитељка приказивана и у одећи нижих друштвених категорија. Захваљујући многобројним задарским примерима, нарочито оним познијим, из XIV и XV века, ово може лако да се покаже[78].

Други атрибут који се јавља у натписима крај представа светитељки са именом Анастасија — атрибут „Римска", може да изазове недоумице. И Фармаколитрија (22. XII) и св. Анастасија монахиња (12. и 29. X) сматране су Римљанкама и као такве се помињу у житијима[79]. Илустрација за 12. X у Менологу Василија II (сл. 7) показује усековање светитељке одевене у тамни огртач, с тамним велом строго повезаним око врата, што је уобичајено за монахиње, а пред коленом јој је видљив и крај великосхимничког аналава[80]. Тамни огртач, монашки вео и аналав остаће обележје лика ове св. Анастасије и столећима касније, као на једној руској менолошкој икони за октобар из XVI или с почетка XVII века[81] (сл. 8). Пошто у Св. Софији у Охриду

[67] Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 92, 95—99, 148, 150, црт. 60, 74, 92, 107, сл. 54, 68, 104. Повез на глави св. Анастасије у Веви најсличнији је оном на портрету ктиторке са јужне фасаде Св. Константина и Јелене у Охриду, а вео св. Анастасије из Поганова и Темске веома је сличан оном на глави ктиторке Милице у Матки. Оваква иконографија јасно одваја св. Анастасију од светитељки приказаних у одећи обичних жена у истим црквама.

[68] На основу личне документације.

[69] В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Государственная Третьяковская галлерея*, том I, Москва 1963, 11, сл. 59.

[70] Једна од најстаријих представа св. Анастасије као патрицијке сачувана је у крипти Св. Хрисогона у Риму, а настала је у VIII веку. Њена иконографија се може довести у везу са представом у Сан Аполинаре Нуово у Равени. О приказивању св. Анастасије на Западу cf. G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Florenz 1965, col. 49—51; *Leksikon ikonografije, liturgike, i simbolike zapadnog kršćanstva*, 112—113.

[71] J. Максимовић, *Камене иконе у Задру*, Зборник Филозофског факултета 12—1 (Београд 1974), 383, сл. 9; *Sjaj Zadarskih riznica. Sakralna umetnost na području Zadarske nadbiskupije od IV do XVIII stoljeća*, Zagreb 1990, 170 (kat. 78).

Сл. 7. Мартиријум св. Анастасије, илустрација за 28. X у Менологу Василија II (Vat. gr. 1613), из краја X или почетка XI века (према Il Menologio)

[72] Максимовић, *Камена икона*, 382—385, сл. 5; Sjaj zadarskih riznica, 58 (kat. 82).

[73] I. Petricioli, *Prilog zadarskoj sfragistici*, Radovi 10, Filozofski fakultet — Zadar (Zadar 1972), 117—118, sl. 1, Tab. I.

[74] *Sjaj zadarskih riznica*, 180 (kat. 106).

[75] *Византијски извори за историју народа Југославије II*, Београд 1959, 23—24, нап. 52 (обрадио Б. Ферјанчић). Приказивање неке светитељке и у властелинском и у владарском руху обично је у византијској уметности, као у случају св. Недеље рецимо, последица неодређености и разлика у навођењу титула у разним редакцијама житија.

[76] И у грчким верзијама житија и у латинској Анастасијин отац се означава само као знаменит човек (vir illustris), а име му је било, како тумачи Делее (према латинској верзији и Метафрасту), Претекстатус (Praetextatus), cf. Delehaye, *Etude sur le légendier romain*, 151, 165, 222; Migne PG CXVII, col. 219—223. У словенском преводу пролошког житија, какав је онај из Пролога САНУ — Рс. 53 (тзв. Лесновски пролог) из године 1330. на fol. 93ᵛ, за Анастасијине родитеље се каже да су били благородни и богати.

[77] З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1973, 331, сх. XII (26).

[78] *Sjaj zadarskih riznica*, 191, 194, 214, 221, 262.

[79] Арх. Сергій, *Полный месяцеслов*, 516; Delehaye, *Etude sur le légendier romain*, 222, 250; *Migne PG*, CXVI, col. 573, 574, CXVII, col. 105, 106; Delehaye, Syn CP, col. 333—337.

[80] Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi IV SSV, Consilio et opera curatorum Bibliothecae Vaticanae, Vol. VIII, Il Menologio di Basilio II (Cod. Vatic. gr. 1613), Torino 1907, II, Tavole, 110.

[81] M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington 1962, 109, Pl. LXIII. Св. Анастасија је сликана под 29. X.

Сл. 8. Св. Анастасија између св. Аврамија пустињака и св. Аврамија Ростовског, илустрација за 29. X на руској менолошкој икони из Дамбартон Оукс колекције, XVI или почетак XVII века (према Ross, Catalogue)

истоветну одећу носи св. Анастасија означена као „Римска“[82], нема сумње да ту представу треба довести у везу са истом светитељком, познатом по свом монашком животу. Са овим се подудара податак да су у Ерминији Дионисија из Фурне св. Анастасија Фармаколитрија и св. Анастасија Римска наведене као две различите светитељке и да је потоња на челу листе монахиња-мученица[83]. Међутим, монашка одећа не може бити узета као неизоставно иконографско обележје преподобномученице из Рима. На менолошким илустрацијама за 28. X у рукопису Ватиканске библиотеке gr. 1679 (око 1060)[84], затим у рукопису Националне библиотеке у Бечу hist. gr. 6 (друга половина XI в.)[85] и рукопису Државног историјског музеја у Москви gr. 175 (крај XI в.)[86], приказана је св. Анастасија у мафориону — одећи обичних жена, а мафорион носи и св. Анастасија с атрибутом „Римска“ у цркви Св. Арханђела у Булариону (Мани)[87]. Иако је представа св. Анастасије „Римске“ у цркви Св. Созонта у Јеракију сликана у попрсју и доста је оштећена, јасно је да ни она не показује светитељку-монахињу[88].

Изнето запажање отвара проблем идентификације једног већег броја представа св. Анастасије које у натпису не садрже ниједну од поменутих одредница, нити поседују бочицу као иконографски атрибут. По својој старини ту најпре спадају представе св. Анастасије у кападокијским црквама као што су Св. апостоли у Синасосу[89], Бели Килисе (капела средње купе)[90], Токали Килисе — стара[91], Гили Дере — капела бр. 4 (Ајвали Килисе)[92], Јаруга св. Богородице (Кара)[93], Карлек[94], Гереме — капела бр. 9[95] и Св. Варвара у Соганли[96], затим представе у Св. Луки у Фокиди[97], на бронзаним вратима Св. Марка у Венецији (XII в.)[98], Капели Палатини у Палерму[99], на кратеру мајстора Косте из Св. Софије у Новгороду (друга пол. XII в.)[100], у Св. Богородици у селу Мутула на Кипру[101], Богородици Одигитрији у месту Спиљес на Еубеји[102], цркви Успења у Аливери такође на Еубеји[103], на једној грузијској и на већем броју руских икона XIV и XV века[104].

Жерфанион је у свим кападокијским примерима видео светитељку — монахињу (29. X)[105]. Изгледа да се то при садашњем стању објављености споменика ничим не може потврдити. Чињеница да на кападокијским представама св. Анастасија по правилу носи мафорион[106] као да, уз неке друге разлоге[107], говори против Жерфанионове идентификације. Што се тиче кападо-

---

[82] Према личној документацији. За место у програму и натпис крај ове представе cf. П. Миљковиќ—Пепек, *Материјали за историја на средновековното сликарство во Македонија* III, Културно наследство 3 (1971), 21.

[83] Denys de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne*, ed. A. Papadopoulo-Kerameus, S. Pétersbourg 1909, 170.

[84] N. Patterson-Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago and London 1990, 164, fig. 4F7.

[85] П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 198, нап. 152, сл. 4 (у четвртом реду, трећа слева).

[86] Patterson-Ševčenko, op. cit., 57, fig 605.

[87] Drandakis, op. cit., 23, 26, pl. 41a.

[88] Moutsopoulos, Dimitrokallis, op. cit., pl. 331, pl. in. col. 85.

[89] Jerphanion, *Les églises* II, 65.

[90] *Ibidem*, II, 304.

[91] *Ibidem*, I, 267; Restle, op. cit., II, 10, pl. 77, 83.

[92] Restle, op. cit., III, 29.

[93] Jerphanion, *Les églises* II, 115.

[94] *Ibidem*, II, 185.

[95] Cf. напомену 29.

[96] Jerphanion, *Les églises* II, 323, Pl. 189—3; Restle, op. cit., III, 46, pl. 436.

[97] E. Coche de la Ferté, *L'art de Byzance*, Paris 1981, pl. 261.

[98] Lexikon der christilichen Ikonographie 5, Rom——Freiburg—Basel—Wien 1973, col. 133.

[99] O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 118, 322; Максимовић, op. cit., 383.

[100] Г. Н. Бочаров, *Прикладное искусство Новгорода Великого*, Москва 1969, 30—33, сл. 19.

[101] Stylianou, op. cit., 328. Изглед ове представе познат нам је захваљујући фотографији коју је љубазно уступила др Смиљка Габелић.

[102] J. Liapi, Μεσαιωνικά μνημεία Εὐβοίας, Атина 1971, 127, pl. 100.

[103] *Ibidem*, 137, pl. 123.

[104] У питању су грузијска икона са Деизисом и изабраним светитељима из Третјаковске галерије (cf. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи, I*, Москва 1963, Но. 335, илл. 248) и бројни руски примери: икона са изабраним светитељима, новгородске школе с краја XIV века, из Третјаковске галерије (Лазарев, *Новгородская иконопись*, 23, Таб. 27); икона св. Николе, св. Илије и св. Анастасије, новгородске школе с краја XIV века, такође из Третјаковске галерије (*ibidem*, 24, Таб. 26); икона Богородице Знамења са изабраним светитељима, новгородска школа, XIV—XV век, из Руског музеја у Лењинграду (Лазарев, *Русская иконопись*, 57, ст. 42); икона Богородице Знамења са изабраним светитељима, новгородске школе с почетка XV века, из Руског музеја у Лењинграду (*ibidem*, 57, сл. 41); икона св. Параскеве и св. Анастасије, друга половина XV века, Руски музеј у Лењинграду (Лаурина, Пушкарев, *op. cit.*, 289, Таб. 89).

[105] Jarphanion, *Les églises*, II, 500.

[106] Cf. литературу наведену у напоменама 78—85.

[107] На кападокијским представама није забележена појава лекарског атрибута, која би помогла поузданој идентификацији, cf. G. de Jerphanion, *Les caractéristiques et les attributs des saints dans la peinture cappadocienne*, Analecta Bollandiana 55 (1937), 6—7, 18. Међутим, бар за идентификовање представе у Токали Килисе од значаја би могла да буде Жерфанионова претпоставка (заснована на остацима сигнатуре) да је крај ње била представљена, иначе ретко приказивана, св. Агапија (Jerphanion, *Les églises*, I, 267, нап. 3), коју житије доводи у везу са св. Анастасијом Фармаколитријом.

кијских, али и осталих, представа, поузданије резултате могу донети тек детаљнија проучавања популарности култова две св. Анастасије по регионима. При томе посебну пажњу треба обратити на могућност преплитања и замене култова ових светитељки наговештену већ кроз поменуту, доста честу, употребу иконографског обрасца који одговара Фармаколитрији (одевена у мафорион) приликом приказивања св. Анастасије монахиње. У овом смислу је нарочито речит нешто познији пример из Строгановског иконографског приручника. Ту је света преподобномученица Анастасија Римска (слави се 29. X) представљена с исцелитељском посудом у руци, што би приличило Фармаколитрији[108]. Са друге стране занимљиво је да су на неким задарским представама на сирмијумској мученици (Фармаколитрија) уочени монашки атрибути и одећа[109].

Истраживачи хагиографија сматрају да је до замена и прожимања култова и идентитета две св. Анастасије из Рима долазило на више нивоа[110]. Знамо тако да је у древним словенским пролозима прве и друге редакције Василијевог Менолога под 29. X, иначе даном помена св. Анастасије монахиње, смештено житије Анастасије исцелитељке[111]. Забележено је и то да је њен атрибут „Фармаколитрија", мада сасвим ретко, ипак грешком исписиван и на почетку средњовековних преписа житија св. Анастасије Римске[112]. Изгледа такође извесно да је у верзији Фармаколитријиног житија из Менолога Василија II преузет завршетак житија имењакиње, према којем је мученица посечена[113], док стари римски мартиролози или Метафраст сведоче о Фармаколитријином кончину у огњу[114]. За сада се са сигурношћу може утврдити да су бар таква преплитања и колебања у писаној традицији оставила јасног и значајнијег трага у ликовној уметности. На илустрацији за 22. XII у Менологу Василија II, сликаним календарима Старог Нагоричина и Дечана приказано је усековање св. Анастасије Фармаколитрије[115], а у рукопису светогорског манастира Лавре Δ 51 (427) (око 1060) или на каменим плочама из задарске катедрале (XIII в.) њена смрт у огњу[116].

Проблем преплитања култова две свете Анастасије веома речито указује на необичну сложеност и повезаност богатог низа питања која се тичу иконографије и култа сирмијумске светитељке. Разумљиво је да је у овој прилици било могуће засновааније се позабавити само некима од њих, док је на већину других тек скренута пажња. Нарочиту потешкоћу представљала су она места у којима посебни проблеми иконографије и култа св. Анастасије дотичу још неразрешену проблематику светитеља уопште. Не треба стога посебно упозоравати на сву условност и ограниченост резултата нашег разматрања. Међутим, у покушају да бар донекле, на солиднијим основама, затвори круг важнијих питања везаних за прослављање св. Анастасије Фармаколитрије на Истоку, оно је и замишљено само као полазиште ка неким ширим и темељнијим истраживањима.

[108] *Строгановскій иконописный лицевой подлинникъ (конца XVI и начала XVII столѣтій)*, Москва 1869, под 29. X. Св. Анастасија која се слави 22. XII (Фармаколитрија) такође је сликана у приручнику, одевена у мафорион, с мученичким крстом у руци.

[109] *Zlato i srebro Zadra*, Zagreb 1972, 170; *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike*, 112—113. Овде је занимљиво приметити да је познат један стари превод грчког житија св. Анастасије монахиње на вулгарни латински, иако је у римски календар ова светитељка уведена тек крајем XVI века. О овом преводу cf. Delehaye, *Etude sur le légendier romain*, 166—167.

[110] Изнета је чак претпоставка да је у ствари постојала само једна св. Анастасија, од које су касније, захваљујући двострукој хагиографској традицији, створене две различите светитљке, cf. Delehaye, *Etude sur le légendier romain*, 169—170; P. Devos, *Sainte Anastasie la Vierge et la source de sa passion, Analecta Bollandiana* 80 (1962), 33—51.

[111] Арх. Сергій, *Полный месяцеслов*, 514—515.

[112] Delehaye, *Etude sur le légendier romain*, 250 (верзија F).

[113] Арх. Сергій, *Полный месяцеслов*, 515.

[114] Delehaye, *Etude sur le légendier romain*, 151—171.

[115] *Il Menologio*, 110; П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 269, 332, сл. 223.

[116] Patterson-Ševčenko, op. cit., 98, fig. 3B7; *Sjaj zadarskih riznica*, 170 (kat. br. 79).

The Cult and Iconograpky of Saint Anastasia Pharmacolytria in Countries of Byzantine Cultural Realm

Dragan Vojvodić

The first part of the article gives an insight into the history of relics and cult of St. Anastasia Pharmacolytria, a martyr who perished in Syrmium by the end of the third or beginning of fourth century (in Orthodox church she is celebrated on 22nd December and in Catholic on 25th December). It contains the conclusion that from the fifth century, when relics of this Saint were brought to Constantinople, almost until the end of the Middle Ages, this city remained the center of her cult. During that long period, the capital had always kept the major parts of Pharmacolytria's relics, althought they were divided and sent to distant regions of the Empire, for example to Zadar at the beginning of the ninth century. From several Constantinopolitan churches dedicated to St. Anastasia Pharmacolytria, her cult was spred over the Byzantine world. It was particularly strong in the Balkans, near Thessaloniki, and in Russia. According to the sources, popularity of this Saint was primarily based on the belief ih her healing power. However, celebration of St. Anastasia was also linked with the cult of the Anastasis — the Resurrection of Christ. On the basis of the meaning of the Saint's name (the Anastasis — Resurrection) her images were iconographically connected with presentations of St. Paraskevi (a large number or Russian icons, the church of St. Archangels at Ano Bularioi and St. George Anydriotis in Crete, etc.) and St. Kyriaki (Hagioi Anargyroi in Kastoria, Kučevište, etc.), as well as with portraits of dead persons (Markov manastir, Fig. 1) or scenes of the Last Judgement (Neredica) and the Descent into Hell (Göreme, cap. № 9). This was an expression of the belief of medieval people in salvation and the concept of St. Anastasia as a reliable supplicant for salvation of souls. Such perceptions can be seen in the service to St. Anastasia and can also be explained by the fact that the Saint's relics were kept for a longer period in the church of Resurrection of Christ in Constantinople.

The second part of the article investigates the iconography of St. Anastasia Pharmacolytria. In reliably identified presentations, this Saint is usually dressed in maphorion; she is holding a cross in her hand and sometimes carrying a small bottle with a long neck — a physician's attribute (Hagioi Anargiroi in Kastoria; Bogorodica Ljeviška, Prizren; Virgin Hodegetria, Peć; Panagia Phorbiotissa, Asinou, Fig. 2; Rečani, Fig. 5; Nova Pavlica; St. Constantine and Helen, Ohrid, Fig. 3; Poganovo, Fig. 4; some Byzantine and Russian icons from the 14th and 15th century). The oldest known presentation of Pharmacolytria holding a small bottle in her hand is in Bogorodica Ljeviška (1307—1313); during the 14th century such presentations became popular in art of the Byzantine world, although they could have been known in Constantinople even earlier. Quite rarely, St. Anastasia is presented in a gown, indicating her patrician origin which she had renounced after the death of her husband (Markov manastir, Fig. 1; Poganovo; St. Nicholas in the village Vevi). Such iconography was more common in the West and in the adjacent regions of the eastern and western cultures, where in her presentations details of imperial ornate can also be noticed (typcall for older examples from Zadar). A specific problem are the images of St. Anastasia in which she is wearing clothes of ordinary women, without the small bottle in her hand, while in the inscriptions she is not denoted as "Pharmacolytria". (many Cappadocian examples; Hosios Loukas in Phocis; Cappella Palatina at Palermo; the church of the Virgin at Moutulla in Cyprus, Virgin Hodegetria at Spiles in Euboea). Namely, in Byzantine art, quite often there appeares another St. Anastasia called "Romana" (celebrated on 12th and 28th October), who was not always presented in monastic garments, in accordance with her Vita, but in clothes of ordinary women (maphorion), which would correspond to Pharmacolytria. On one hand, this does not allow reliable identifications of the above mentioned presentations and on the other, it draws attention to the possibility of confusing the identities of two Saints by painters and their contemporaries. Investigators of hagiographies are pointing out that substitution and interwining of tradition about these Saints had several levels. Considering that some versions of the Vita of St. Anastasia Pharmacolytria, who according to the Metaphrastian Menologion died in flames, had overtaken the endings of the Vita of St. Anastasia Romana, slain by sword, we find different presentations of martyrdom of Pharmacolytria in works of art (for example, in Codex Vat. gr. 1613 and in Calendar in Dečani decapitation is shown, while in Codex Lavra 51 her death in flames).

Transl. G. Š.

Геометријски облици нимбова и мандорли у средњовековној уметности Византије, Србије, Русије и Бугарске

Владимир Мако

UDK 75.033.2.046.3

Introduction of geometrical forms related to particular figures and scenes in Byzantine painting, can be traced from the last decade of the 13th century in pictorial interpretation of glory the supreme light that surrounds images of embodied God. The use of geometrical froms in presenting mandorlas and aureoles can be explained by the need to emphasize the divine nature of images that these forms are adjecent to.

Појаву геометријских облика (ромба, квадрата, појединих вишеугаоника, итд.) непосредно везаних за одређене фигуре и сцене у византијском сликарству можемо да пратимо од последњих деценија XIII века,[1] на ликовним тумачењима „Славе", вишње светлости која окружује ликове оваплоћеног Бога.[2] У почетку скромна, примена ових облика почиње у XIV веку да се шири, и то не само у византијском сликарству већ и у сликарству држава које су биле непосредно под културним утицајем ромејског царства, тако да од тога времена, а нарочито у XV, XVI и XVII веку, можемо да говоримо о општој појави у оквирима источнохришћанског света. Законитости које се уочавају приликом избора тема композиција и положаја ових геометријских облика указују на њихову, унапред пажљиво смишљену, намену. Нимбови и мандорле посебног геометријског решења су, пре свега, везани за фигуру Христа у композицијама Преображења, Разашиљања апостола, Успења Богородице, Силаска у Ад, у представама Пантократора, Емануила, Старца данима, Премудрости и неких видова арханђела,[3] затим за фигуру Богородице, у сценама када није приказано њено бивствовање на земљи, и за представу голуба као симбола св. Духа, као и за представе Приуготовљеног престола, небеског свода и различитих персонификација. За потпуније разумевање ове појаве од велике је важности чињеница да се геометријски облици никада не јављају везани за смртнике (сем за Богородицу, уз наведена ограничења), без обзира на њихов, чак и највиши, светитељски положај.[4] Ови облици се не примењују ни уз

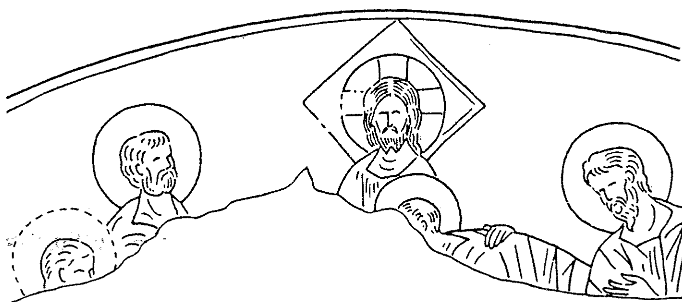
Сл. 2. Христ у слави, Детаљ минијатуре Четворојеванђеља, Лењинградска народна библиотека, греч. 101/1

[1] У хришћанској уметности се већ у најранијем раздобљу јављају геометријски облици. Тако у IV веку наилазимо на репрезентативне осмоугаоне композиције у подном мозаику у јужној базилици у Аквилеји, а као најлепши пример употребе правилног осмоугаоног облика свакако се издваја посветна слика Јулијане Аниције из 512. године. Међутим, примена ових облика је везана за оквир слике, тако да они, иако носе значења везана за хришћанску симболику броја осам, за нас нису у овом тренутку занимљиви, јер не учествују непосредно у тумачењу композиције, што је случај са примерима које у овом раду тежимо да издвојимо.

На геометријске облике у византијском сликарству указали су неки аутори, али само описно утврђујући њихово постојање: *Lexicon der christlichen Iconographie*, Dritter Band, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1971, 148; С. Петковић, *Морача*, Београд 1969, 86; П. Мијовић, М. Кашанин, Ђ. Бошковић, *Жича*, Београд 1969, 144; Н. Бркић, *Технологија сликарства, вајарства и иконографија*, Београд 1984, 311.

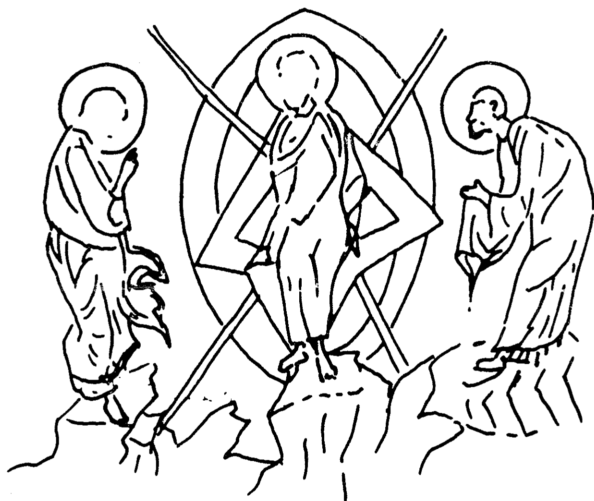
[2] Појам „Славе" преузет је из Светог писма: Лука, IX — 31, 32: „показаше се у слави, и говораху о изласку његову...", „А Петар и који бијаху с њим бијаху заспали, али пробудивши се видјеше славу његову..."; Дјела апостолска, VII — 55: „А Стефан будући пун Духа светога погледа на небо и видје Славу Божију и Исуса гдје стоји с десне стране Богу." Исти термин користи Ј. Радовановић, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, САНУ, Балк. инст., Пос изд., књ. 32, Београд 1988, 128. О осталим библијским изворима и облицима „славе" cf. S. Dufrenne, *La manifestation divine dans l'iconographie byzantine de la Transfiguration*, in: F. Boespflug — N. Lossky, *Nicée II, 787—1987*, Paris 1987, 185—187, passim.

Сл. 1. Христ у композицији Тајна вечера, Жича (цртеж Б. Живковића)



[3] О представама Христа: S. Tsuji, *The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. Gr.* 74, DOP, 29, 1975, 175 sq.

[4] Јединствен пример, који уједно и потврђује ову законитост, налазимо на икони Успења Стефана Дечанског, на којој је зограф Лонгин мандорли душе светитеља дао осмозраки геометријски облик. Иако је облик везан за душу смртника, његово тумачење се односи на њену небеску егзистенцију и самим тим нема профано значење.



Сл. 3. Преображење, „Црква", Иваново

фигуру Христа када је приказан пре Васкрсења, сем у композицији Преображења.[5]

Све уочене законитости указују на употребу геометријских облика у сликарству православног средњовековља као елемената који појачавају истицање небеске Божанске природе ликова са којима се налазе у додиру. Оваквом схватању иде у прилог и њихова непосредна употреба као приказа небеског свода. Самим тим, ову појаву не можемо посматрати као уметничку импровизацију, тим пре што је добро познато да слика у православном свету собом носи дубоко теолошко значење. Према томе, можемо сматрати да је употреба сложенијих геометријских облика нимбова и мандорли морала проћи кроз теолошку потврду између осталог и због тога што се јавља уз најзначајније ликове у композицијама, као и да су значења тих облика морала бити унапред утврђена.

Сâмо симболичко значење геометријских облика нимбова или мандорли непосредно се ослања на симболичка значења давана бројевима. Тако већ у питагорејској традицији симболика броја пет непосредно прелази на петоугаони облик. Исто правило важи и за све друге бројеве, који своја симболичка значења непосредно преносе на геометријске облике који им одговарају по броју страна и углова.[6]

Редослед преношења ових значења је разумљив јер су антички мислиоци број као појам стваралачког елемента претпостављали појави геометријског облика.[7] Истраживачи који су у својим радовима захватили све области интелектуалног деловања у култури Византије нису могли да мимоиђу ни разматрања која бројевима дају посебна, симболичка значења на основама питагорејске и неоплатонске традиције.[8] Чињеница да античке теорије о космичком пореклу бројева из којих произлазе и њихова значења стоје у нераскидивој вези са научним дисциплинама — аритметиком, геометријом, астрономијом и музиком,[9] значи са оним дисциплинама које су Визан-

---

[5] Геометријски облици „Славе" се употребљавају и у композицијама у којима је приказан Христ пре васкрсења, али нису непосредно повезани са њим, већ илуструју небески свод или мандорлу св. Духа, као у представама Рођења и Крштења. Исто важи и за композиције Благовести, где се примењују као у претходним примерима, те се, према томе, не односе на Богородицу. За сада једини уочени изузетак налазимо у Жичи у композицији за коју се претпоставља (с обзиром на то да је веома оштећена) да представља Тајну вечеру (П. Мијовић, М. Кашанин, Ђ. Бошковић, *op. cit.*, 144) где се око главе Христа јавља квадрат (сл. 1). Прегледом композиције из непосредне близине уочен је детаљ који може да укаже и на накнадно досликавање овог облика око Христовог нимба, јер се испод оштећене црвене боје квадрата ван завршне кружнице нимба, а у њеној непосредној близини, јавља жута боја истоветна оној којом је сликан круг. То упућује на размишљање о првобитно већој кружници Христовог нимба, која је накнадним досликавањем квадрата, из композиционих разлога, морала бити смањена. Иако се не може прецизно утврдити време досликавања овог геометријског облика, сам детаљ је важан стога што упућује на закључак о могућем каснијем сложенијем тумачењу сцене Тајне вечере.

[6] Уобичајено је да аутори који се баве симболиком бројева и геометријских облика изједначавају њихова значења. Cf. J. Chevalier, A. Gherbrant, *Riječnik simbola*, Zagreb 1983, 90, 492, 715.

[7] M. Ghika, *Le Nombre d'Or, rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, 1—2, 1958; Платон, *Држава*, Београд 1976, 522 ц; М. Арсенијевић, *Простор, време, Зенон*, Београд — Загреб **1986**, 40 sq, 48, 49.

[8] H. Hunger, *Die Hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, Band 1—2, Teil 5, Band 1, München 1978, 222, 223, 240, 245; K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des ostromischen Reiches* (527—1453), Zweite Auflage, München 1897, 631, где објашњава појам Zahlenmantik као уметност прорицања судбине кроз број слова у имену.

[9] Nichomachus of Gerasa, *Introduction to Arithmetic*, *Encyclopaedia Britannica, Inc.*, Chicago, London, Toronto 1952, Great Books of the Western World: у првој књизи успоставља непосредну везу између питагорејске мистике бројева и аритметике; Платон, *Тимај*, Београд 1981: број као демијург условљава појаву основних геометријских облика и основних геометријских законитости, 31c, 32a—b, 35a—b—c, 36a—b, 53b—c—d; I. Düring, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, *Göteborgs hogskolas Arsskrift XL*, 1934: 1. Göteborg: разматрања порекла музичких ритмова из бројчаних односа кретања небеских сфера; Cf.

Сл. 4. Богородичино Успење, Христ, Богородица Перивлепта, Охрид

Сл. 5. Христ се показује светим женама, Богородица Перивлепта, Охрид

Сл. 6. Премудрост диктира св. Јовану Златоустом, Лесново

Сл. 7. Преображење, Минијатура из рукописа Јована VI Контакузина, Paris. gr. 1242, fol. 92 v.

тинци изучавали у оквиру квадривиума непосредно на основу античких извора,[10] говори и о познавању символичког тумачења бројева у византијској култури.[11] Иако је антика њен непосредни узрок, ми у оквиру ове „посебне средњовековне византијске засењености симболиком бројева“[12] не препознајемо и античка значења. Хришћанска теологија, а пре свега библијска симболика бројева и текст Јовановог Откровења,[13] дали су значењу бројева другачије духовне вредности од оних у антици, и то у складу са новим схватањем света и човековог положаја у њему. Посебно се у источном хришћанству бројевима одузима снага стваралачког деловања у Генези, коју су антички мислиоци и неки црквени оци на Западу посебно истицали.[14] Они више немају божанску снагу и стваралачку самосвојност, нити имају значења која изражавају законитости стварања свих постојећих облика. За источно хришћанство бројеви су само један од начина симболичког исказивања идеја, те, према томе, они више нису архетипски елементи, већ само израз одређеног језика. Са сваким другачијим ставом и тумачењем црква се озбиљно разрачунавала.[15] Проблем који нас у овом раду управо везује за област симболике бројева односи се на могућу везу оваквог вида исказивања идеја, већ уоченог у неким текстовима, са појавом геометријских облика у средњовековној ликовној уметности православног хришћанства. У прилог оваквом повезивању говоре византијски писани извори који се односе на поједине сакралне грађевине, чијим архитектонским облицима и елементима коментатори дају симболичка значења исказана кроз број или геометријски облик,[16] као и истраживања средњовековног градитељства која наглашавају паралелу између архитектонског облика и значења одређеног броја.[17]

Непосредну везу између примене геометријских облика у сликарству православног средњовековља и симболичког значења бројева као језика којим се исказује одређена идеја можемо успоставити једино сагледавањем основног теолошког обрасца композиција у којима се ови

Ptolemaios von Alexandria, *Almagest, Des Claudios Ptolemaius Handbuch der Astronomie,* 1. Bd., Leipzig 1912, 2. Bd., 1913.

[10] P. Tannery, *Quadrivium de Georges Pachimère etc.,* Texte révisé et établi par le R. P. E., A. A. Stephanou, Studi e Testi 94, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, MCMXL; Psellus — *Anonimi Logica et Quadrivium,* ed., J. L. Heiberg, København 1929, Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab. Hist. — filol., Meddedelser XV, I; општи преглед: H. Hunger, *op. cit.,* 17, 183, 185, 188, 231.

[11] Пример значајан за познавање односа Византинаца према симболици бројева наведен је у раду: F. Dölger, *Antike Zahlenmystik in einer byzantinischen Klosterregel,* Ἑλληνικά, Θεσσαλονίκη 1953, 184: при оснивању манастира Христа Спаса у Цариграду, марта 1077. год., оснивач Аталиатис одређује број од седам монаха, и то образлаже симболичким значењем овог броја, као девичанског и првозначајног, који проистиче из кретања звезда одређеног Божанским промислом; као опште дело, cf. D. M. Nicol, *The Byzantine Church and Hellenic Learning in the Fourteenth Century,* Studies in Church History V, ed., G. J. Cuning, Leiden 1969.

[12] Џ. Мајендорф, *Византијско богословље — историјски токови и догматске теме,* Крагујевац 1985, 234.

[13] Као општа дела, cf. G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon,* Oxford 1961, R. Adelio, *La Bible, document chiffré.* Essai sur la restitution des clefs de science numériale secrète, Paris 1950; H. Meyer, R. Santrup, *Lexicon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen,* München 1987, Münstersche Mittelalter — Schriften, Band 56, увод.

[14] Као општа дела, cf. G. Seydol, *Symbolae ad doctrinae Graecorum harmonicae historiam,* Leipzig 1907; A. Delatte, *Etudes sur la littérature pythagoricienne,* Paris 1915; P. Kucharski, *Etude sur la Doctrine pythagoricienne de la Tetrade,* Paris 1952; о ставовима св. Аугустина: В. В. Бычков, *Зарождение средневековой эстетики числа и* ритма, Философия искусства в прошлом и настоящем, Москва 1981; Р. Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку,* Београд 1975. За разлику од античких и западних хришћанских теолога, Јован Дамаскин у потпуности одбацује став о броју демијургу: S. Jean Damascène, *Homélies sur la Nativité et la Dormition,* Sources Chrétiennes, no. 80, Paris 1961, 93.

[15] Познате су осуде које су на рачун Михаила Псела и Јована Итала изречене, а између осталог и због неоплатонског и неопитагорејског тумачења света, cf. D. M. Nicol, *op. cit.,* 26, 35.

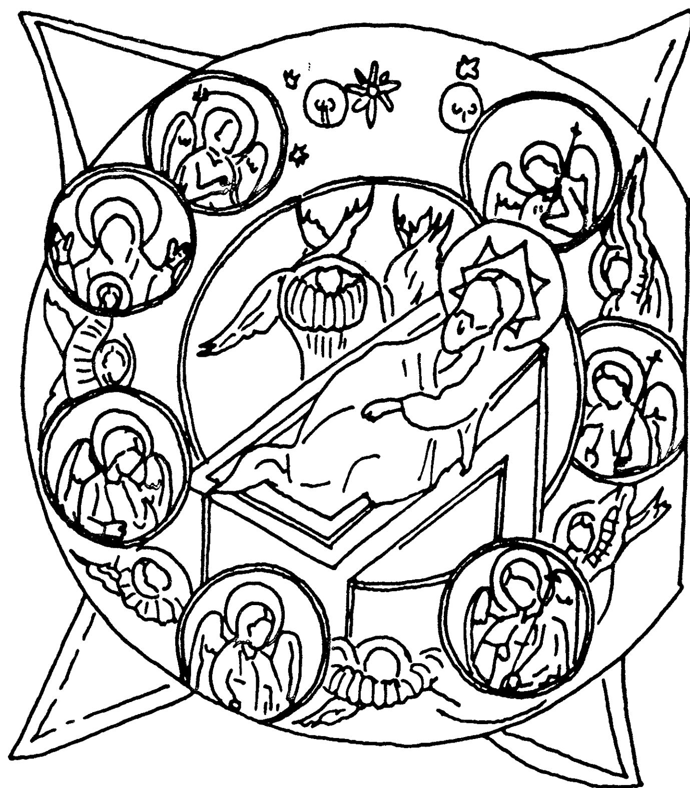
[16] C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312—1453,* Toronto, Buffalo, London 1972, 6, 13, 25, 98, 129.

[17] J. Ramackers, *Das Grab Karl des Grossen und die Frage nach dem Ursprung des aachener Oktogons,* Histor. Jahrbuch 75, 1956, 123, 153; F. J. Dölger—Benn, *Zur Symbolik des altchristlichen Taufhauses, Das Oktogon und die Symbolik der Achtzal,* Ant. und Christent. 4, 1934, 182 sq; М. Чанак—Медић, *Узори и пројектантски поступак дечанског неимара,* Зборник радова „Дечани и византијска уметност средином XIV века“, Научни скупови САНУ, књ. XLIX, Одељење историјских наука, књ. 13, Београд 1989, 164 sq.

Сл. 8. Преображење, икона из Бенаки музеја, Колекција Helen Stathatos, друга пол. XV века

облици јављају. Пре тога је, међутим, неопходно указати на још неке законитости у појави геометријских облика. У току вишевековног периода у којем се јављају сложенији геометријски облици нимбова и мандорли у сликарству Византије и области под њеним утицајем њихову примену не можемо издвојити као општеважећу у споменицима нити једног временског раздобља нити одређеног подручја. Они се ни у групама споменика у којима их налазимо не употребљавају увек у свим композицијама у којима би могли да се појаве. Међутим, и у оваквом, на први поглед необавезујућем систему укључивања геометријских облика у појединачне ликовне изразе наилазимо на законитост која сликару, уколико се одлучио на њихову примену, условљава тачно одређена места на која их може поставити. То, међутим, не искључује могућност да се у низу споменика, у композицијама са истом тематиком, примењују као нимбови и мандорле различити геометријски облици. Сликар јесте обавезан да, уколико његова тема укључује мандорлу, баш у одређеној композицији примени одређени геометријски облик, али непосредно од њега, а пре

Сл. 9. Христ из Деизиса, Икона Новгородске школе XV века, Збирка Остроухова



Сл. 10. Бог Отац после Стварања Света, икона, око 1630. год., Москва, Збирка Рахманова

свега од самог тумачења идеје коју треба да изрази, зависи који ће геометријски облик ту бити примењен. То се, пре свега, односи на примену геометријских облика нимбова и мандорли у композицијама са сложенијом теолошком основом, на пример у представама Преображења Христовог или Премудрости. У композицијама једноставнијих теолошких порука примена одређеног облика је устаљенија, али ни тад она нема строгост законитости. Ово се нарочито односи на примену геометријских облика нимбова и мандорли у каснијим раздобљима сликарства где се врши спајање и преклапање образаца, чиме се ствара низ сложенијих примера који су међусобно и по облику и по значењу слични, али који се разликују у појединостима. Међутим, иако се број примењених геометријских облика нимбова и мандорли на овај начин увећава, ми у основи можемо да издвојимо неколико кључних примера који чине окосницу целокупне појаве.

У ову групу геометријских облика нимбова и мандорли спада, пре свега, ромб, чију употребу налазимо већ крајем XIII века у минијатури Христа у слави из Четворојеванђеља Лењинградске народне библиотеке, греч. 101/1[18] (сл. 2).

Овде је, до тада уобичајени, кружни облик Христовог небеског позађа промењен, очигледно с намером да се нагласе одређена космолошка и христолошка значења представе. Као носилац значења броја четири, ромб[19] исказује идеју космичког реда као свеукупност деловања четири

---

[18] Као опште дело, cf. J. Snayder, *The Meaning of the „Maiestas Domini" in Hosios David,* Byzantion XXXVII, 1967, 143 ff. Најпотпуније описивање облика предлаже S. Dufrenne, али се не бави симболичним значењем бројева, cf. *op. cit.* (n. 2), 185—206.

[19] Симболично значење које носи ромб као геометријски облик одређен бројем четири уједно се односи и на квадрат. Из тог разлога се неће посебно разматрати симболика квадрата.

Сл. 11. Спас в силах, Андреј Рубљов, Икона Успенског сабора у Владимиру, Третјаковска галерија, 1408. год.

Сл. 13. Богородица са Христом, Вороњец

елемента од којих је Васељена сачињена.[20] Његово се значење односи и на просторну потпуност Космоса изражену кроз обухватање све четири стране света, као и на број дана колико је Богу било потребно да створи неживи свет. У исто време се ромб могао тумачити и као носилац христолошких значења, везаних за четири главна догађаја хришћанске догме: рођење, страдање, васкрсење и вазнесење,[21] као и за четири духовне вредности које Христ одражава.[22] На примеру ромба се уочава честа појава да један геометријски облик може да носи, у средњем веку, већи број значења, а ова вишеслојност, данас, намеће обазривост при сваком читању значења одређеног облика. И поред тога, пратећи уопште појаву ромба (или квадрата) у сликарству Византије и области под њеним културним утицајем, могу се сагледати одређене законитости у његовој употреби. С обзиром на то да се овај облик примењује у приказивању небеског фона не само Христа већ и Богородице, св. Духа и Приуготовљеног престола, он очигледно носи космолошку симболику. Теже је одредити у којој мери у појединим композицијама ромб исказује и христолошку симболику, мада постоје примери где се ова значења показују као примарна (у решењима Преображења, Христа као Емануила).

Облици изведени из ромба, који се најчешће јављају у композицији Преображења, настали су из потребе да се првобитном значењу облика „Славе“ дода и симболика светлости као идеје о св. Тројици (сл. 3).[23] На овом примеру се може сагледати законитост по којој је симболичко, па према томе и геометријско, усложњавање облика условљено вишеслојном теолошком идејом представе.

Св. Тројица, Бенаки музеј, критске школе, око 1500.

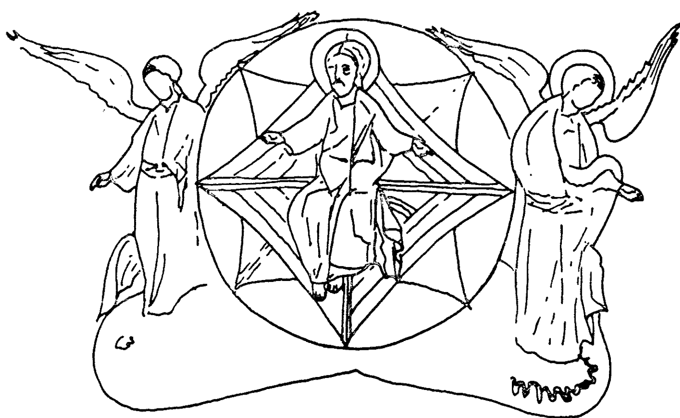
---

[20] H. Meyer, R. Santrup, *op. cit.*, 332; G .W. H. Lampe, *op. cit.*, 1390, 1391: тумачење одређених појмова који у свом корену носе значења броја четири могу да нам помогну у разумевању симболике ромба и квадрата. Такви појмови су: τετρανωμένος — са савршеном јасноћом, τετράς — на основу четири елемента, τετράστοιχος — заснован на четири елемента, τετραϋπόστατος — заснован на четири елемента света.

[21] H. Meyer, R. Santrup, *op. cit.*, 333.

[22] *Ibidem*, 334: veritas, sapientia, virtus и caritas.

[23] Светлост коју Христ зрачи у Преображењу тумачили су као симбол св. Тројице још: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, 230; L. Bréhier, *La rénovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées*, Etudes sur l'histoire et sur l'art de Byzance, Deuxième vol., Art, Paris 1930, 9: Е. Бакалова, *Към въпроса за отражението на исихазма върху изкуството*, у: Търновска книжовна школа 1371—1971, Международен симпозиум, Велико Търново, София 1974, 388; C. Adronikof, *Le Dieu — Homme dans la liturgie de la Transfiguration et de l'Ascension*, Le Christ dans la liturgie, Conférences Saint—Serge, XXVIIe semaine d'études liturgiques, Paris 1980, 14, 16.



Сл. 14. Христ у слави, из Приче о хромом и слепом, икона Новгородске школе

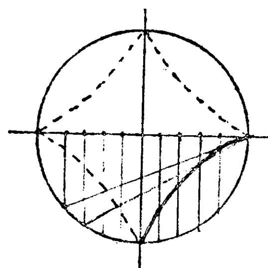
Сл. 16. Персонификација Цркве, из Апокалипсе, Јеговски зборник

Други геометријски облик који се јавља крајем XIII века, нарочито у нимбовима, дефинисао је још Диоклес у II веку пре н. е. и назвао га кисоида.[24] Она се у сликарству охридске цркве Богородице Перивлепте јавља у композицији Успења Богородице (сл. 4) и у сцени Христ се јавља женама (сл. 5). У оба примера кисоида је постављена око Христовог нимба, али је занимљиво да се већ овде јавља и у свом подоблику, као изведена из елипсе.[25] Као још један од облика који исказују симболику броја четири, кисоиду у овим примерима не можемо тумачити космолошким појмовима, јер њена непосредна везаност за нимб, па према томе и лице Христа, одређује другачију област значења. Вероватно се у овом случају симболика потпуности Универзума преноси на симболику Божанске потпуности Христа, постигнуте кроз испуњење четири најзначајнија догађаја везана за његову мисију човековог искупљења.[26] Уз то, сама геометрија кисоиде, њен положај као непосредног продужетка нимба, упућује и на симболику посебног светлосног зрачења Божанског лика.[27] У композицијама Преображења Христовог, као и у представама Премудрости и њених персонификација, које саме по себи носе поруку Божанског просветљења, непосредније се истиче овакво симболичко значење кисоиде (сл. 6). У примерима у којима се кисоида преклапа са другим обликом (најчешће са ромбом) јасније се издваја њена намена да означи представу Божанског светлосног зрачења, јер је присуством облика који примарно изражава симболику броја четири њена улога поједностављена (сл. 7). У каснијим раздобљима тачност геометрије се занемарује, облик доживљава деформацију, али он и поред тога може да се тумачи у свим својим значењима (сл. 8). Поред христолошких значења и симболике светлосног зрачења, кисоида може носити и космолошку симболику, и то у представама Христа у слави, Пантократора или Бога ствараоца (сл. 9, 10).

У сликарству средњовековног православног света несумњиво је најчешће у употреби осмозраки облик мандорле и нимба сачињен од два преклопљена квадрата или две преклопљене кисоиде.

С обзиром на то да број осам исказује аутентично хришћанску симболику Васкрсења Христовог на осми дан Пасхе[28] и уједно, у истој идеји спасења, осам блаженстава којима се досеже царство небеско,[29] учесталост овог облика је у пот-

[24] H. Wusing, *Mathematik in der Antike, Mathematik in der Periode der Sklavenhaltergesellschaft,* Leipzig 1965, 147.



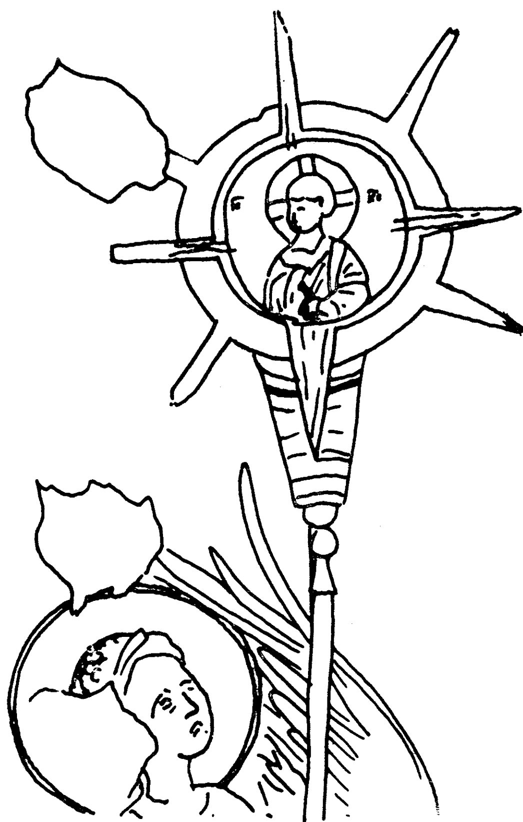
[25] Диоклесова конструкција произлази из круга. Иако не поседујемо податке да су Византинци теоретски извели кисоиду из елипсе, примери указују да су они такав поступак познавали.

[26] H. Meyer, R. Santrup, *op. cit.,* 333.

[27] О божанском пореклу свелости у византијском сликарству: А. Стојаковић, *Светлост у моравском сликарству,* Зборник радова о кнезу Лазару, Београд 1975, 292; A. Stojaković, *Jesus — Christ, Source de la lumière dans la peinture byzantine,* Cahiers de Civilisation médiévale, X^e^—XII^e^ siècles. Université de Poitiers, Centre d'Études supérieures de civilisation médiévale 1975, 272.

[28] Beda, *Hexaemeron,* CCL, 118a, u: H. Meyer, R. Santrup, *op. cit.,* 565.

[29] *Ibidem,* 567; Матеј V, 3—10; осмокраки геометријски облик се везује и за Христа као „Старца данима" у каснијим представама св. Тројице, где му се придаје значење осам еона будућег блаженства: Н. Бркић, *op. cit.,* 311.



Сл. 15. Христ Емануил на рипиди у руци анђела — персонификације Новог завета, Богородица Љевишка, Призрен

Сл. 17. Христ показује дрво сазнања, детаљ, Генеза, Дечани

пуности оправдана. Тиме средишњи мотив, односно духовна преокупација хришћана — спасење душе — добија значајан одраз и у појави геометријских облика у сликарству.[30]

И код осмокраког облика нимбова и мандорли може се запазити вишеслојност значења, у зависности од композиције у којој је примењен.[31]

[30] У прилог повезивању осмокраког облика и тумачења идеје о спасењу душе кроз Христово васкрсење иде и његова примена у композицијама где је Христ назван спасиоцем (сл. 11).

Сл. 18. Стварање Адама, Генеза, Дечани (Фото: Завод за заштиту спом. Србије)

Сл. 19. Христ у композицији Стварања Еве, Генеза, Дечани

Када овај геометријски облик непосредно стоји уз фигуру Христа у новозаветним сценама, било као нимб било као мандорла, његово значење може да се тумачи изворном симболиком (сл. 14). Број осам као носилац симболике хришћанског доба и као основа осмозраком облику истог значења уочљив је на рипиди с ликом Христа Емануила у представи анђела као персонификације Новог завета у Богородици Љевишкој у Призрену (сл. 15) и на нимбу персонификације Цркве у Јегоровском зборнику из XVI века (сл. 16).[32]

Међутим, увођење осмокраког облика у старозаветну сцену Генезе очигледно захтева сложеније тумачење. Могуће је да се у тим примерима исказује не тако ретка идеја која повезује Стари и Нови завет[33], кроз почетке старог и новог доба, које симболишу Генеза и Христово васкрсење. Стварање света добија и знак стварања новог живота који ће се осмог дана Пасхе, значи после седмог дана Генезе, у будућем времену остварити. У том смислу су најилустративнији примери из дечанског циклуса Генезе, где је однос између Старог и Новог завета већ успостављен појавом Христа као Творца универзума[34]. Осмокраки облик Христовог нимба у сцени Показивање дрвета сазнања свакако појачава паралелу између старозаветног Раја, изгубљеног човековим сагрешењем, и новог Раја, тј. спасења и искупљења кроз Христово васкрсење (сл. 17).[35]

[31] Вишезначност осмокраког облика можемо читати у, истина ређим, представама где се употребљава као мандорла св. Духа (сл. 12), или Богородице (сл. 13), вероватно са тежњом да се истакне њихова посебна улога у христолошкој симболици искупљења.

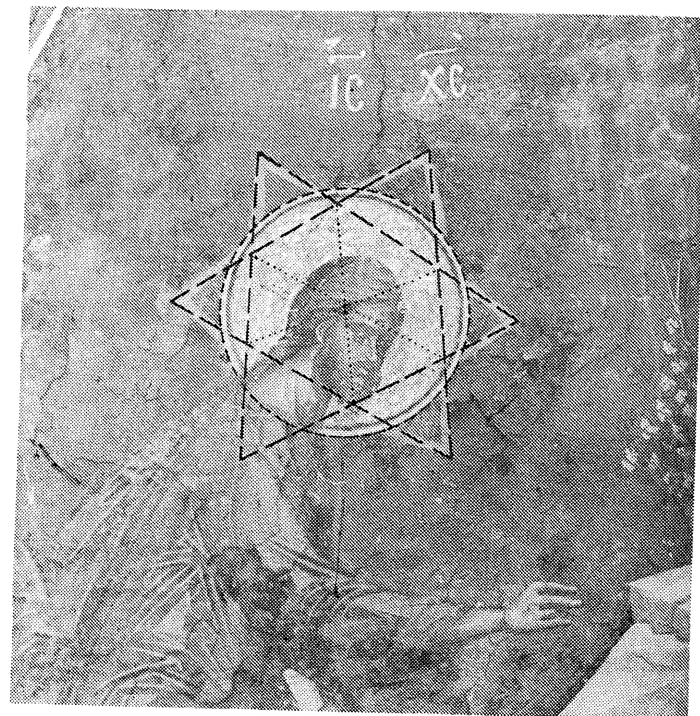
[32] Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1988, 74; А. Свирин, *Древнерусская миниатюра*, Москва 1950, 105.

[33] H. Meyer, R. Santrup, *op. cit.*, 569.

[34] Ј. Радовановић, *op. cit.*, 128, 131, 133 sq. На стр. 156, коментаришући геометрију облика око нимба око Христове главе, са минијатуре стварања Адама из Минхенског псалтира, аутор погрешно тумачи облик као „три троугласта крака". Јасно је да је у овом примеру приказана кисоида.

[35] *Ibidem*, 132.

Сл. 20. Христ у композицији Силазак у ад, Дечани



Сл. 22. Христ у Генези. Дечани (Фото: Завод за заштиту спом. Србије)

У Дечанима је веза између Старог и Новог завета јасно изражена и у другим сценама које илуструју шести дан стварања, где се јављају облици који нису осмокраки, али који ову паралелу чине у потпуности читљивом. Тако се композиција Стварање Адама повезује са Христовим Преображењем преко ромбичне мандорле Творца,[36] која се, иначе, уочљиво највише примењивала у тој новозаветној композицији (сл. 18). Овде се симболика будућег Адамовог спасења кроз преображење Христа — Новог Адама, ослања и на речи из Минеја: ,,Попевши се, Спаситељу, на ову гору са својим ученицима и преобразивши се, учинио си да огреховљена Адамова природа поново заблиста претворивши се у славу и светлост свога блаженства . . .“[37]

На још уочљивији начин су повезане композиције Стварање Еве и Силазак у Ад, јер је у обе представе Христу дата мандорла сличног облика[38] (сл. 19, 20). Дечанска Генеза је занимљива и по употреби шестокраког облика,[39] чија

[36] Џ. Мајендорф, *op. cit.*, 190, тумачи према Максиму Исповеднику да је Бог стварајући човека пренео на њега своје четири особине: биће, вечност, доброту и мудрост. Облик ромба, према томе, у овој композицији може да носи и ова значења.

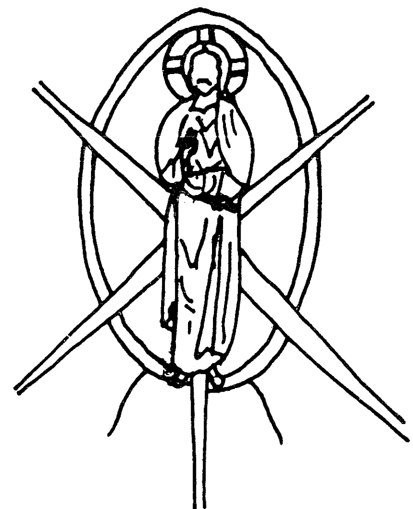
[37] Џ. Мајендорф, *op. cit.*, 188; C. Andronikof, *op. cit.*, 13.

[38] О иконографским везама Старог и Новог завета видети: Ј. Радовановић, *op. cit.*, 86, 132, 134, 137, 154.

[39] Овај облик је Ј. Радовановић протумачио као целину сачињену од пет троуглова, *op. cit., 134.* Геометријска анализа, међутим, показује да је у питању шестокрака звезда, с тим што у неким сценама геометријска конструкција није у потпуности тачна. У сваком случају, петозраки облик би имао друге углове кракова (упоредити са петокраким облицима који се јављају око нимба Премудрости и у представи Преображења).

Сл. 21. Премудрост сазда себи храм, Морача

Сл. 23. Преображење, Палатинска капела, Палермо, XII век



Сл. 24. Преображење, мозаичка икона Празника, Музеј фирентинске катедрале, поч. XIV века

је појава, свеукупно посматрано, изузетно ретка. Сем у Морачи (сл. 21) неколико векова касније, употребу овога облика није, до сада, било могуће открити ни у једном другом споменику, како у нашим тако и у осталим областима које су у средњем веку припадале православном свету.

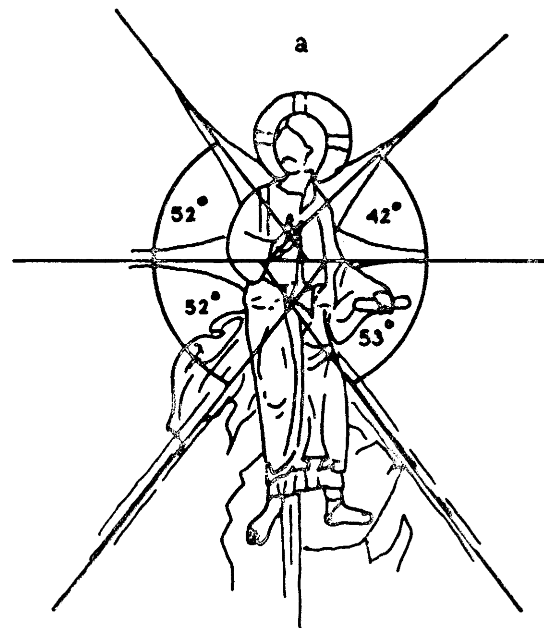
Шестокраки геометријски облик је у Дечанима примењен као нимб Христа Творца у првих пет дана Генезе, што је и разумљиво, јер је хришћанска симболика броја шест везана за појам стварања и савршенства света[40] (сл. 22).

Појаву петозраких облика пратимо од средине XII века, а први пример налазимо у композицији Преображења у Палатинској капели у Палерму (сл. 23). Ова зракаста мандорла не припада у правом смислу речи геометријским облицима које овде тежимо да издвојимо. Она је, међутим, од посебног значаја јер нам помаже да схватимо процес настајања развијених петоугаоних облика који се јављају у XIV веку, као и њихово значење у процесу одређеног идејног сазревања. До XII в. уобичајени број од осам зрака у Христовој мандорли у композицијама Преображења (сл. 24) сведен је на пет, што би могло да укаже на, за сада још недовољно јасно, другачије тумачење ове сцене. Напуштање круте схеме и усмеравање зрака ка ликовима око Христа, као активних елемената спознаје Божанске природе, већ само за себе представља значајан корак ка образовању нових теолошких идеја везаних за ову сцену које су се јавиле крајем XIII и нарочито у XIV веку. Ликовна интерпретација зрака као елемената спознаје не омогућава нам да проникнемо у могућа друга значења овог облика мандорле. У сваком случају се ова ликовна промена не може тумачити слободном вољом сликара, већ идејно условљеним деловањем.

У композицији Преображења са мозаичке иконе Празника из Музеја фирентинске катедрале са почетка XIV века наилазимо на следећи пример петозракога облика (сл. 25). Иако је геометријски неправилан, овај облик, самим тим што не поседује горње зраке које би биле усмерене ка лицима Илије и Мојсија, губи одређење елемента којим се у композицији решава приказ сагледавања Христове појаве.

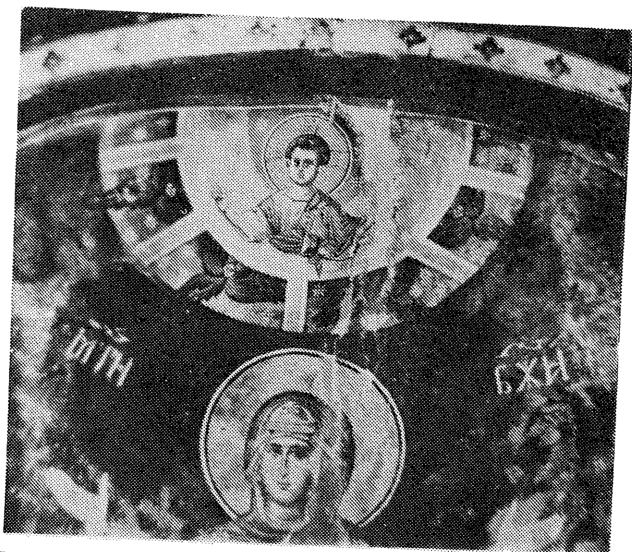
Облик који се у хронолошком смислу наставља на овај низ, а који и правилно геометријски одређује петозраку ликовну представу мандорле, налазимо у припрати цркве Св. Ђорђа у Старом Нагоричину у сцени Преображења (сл. 26). За нас је овај пример од посебног значаја јер је у њему очигледна идејна, поред формалне графичко-композиционе промене зракастог облика. Сем што нису усмерене ка ликовима Пророка, горње зраке заклапају са хоризонталницом углове који су по вредности веома блиски онима од 54 степена које граде симетрале углова правилно конструисаног петоугаоника. Две доње зраке које се јављају у овом облику мандорле могу збунити, јер се њиховим приказивањем ствара седмозраки облик. Међутим, треба уочити да су горње четири зраке, које чине геометријско језгро ликовне

Сл. 25. Преображење, мозаичка икона, Лувр, прва пол. XII века



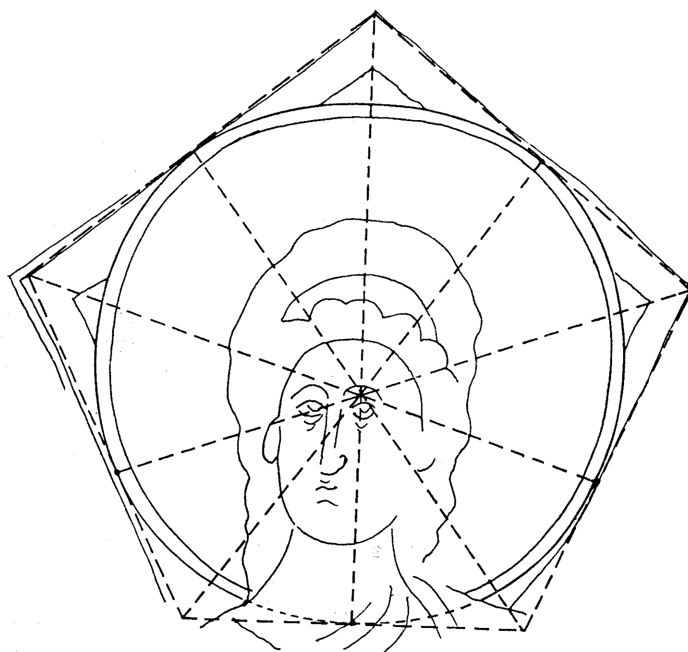
Сл. 26. Преображење, Старо Ногоричино, припрата, са геометријском анализом

[40] H. Mayer, R. Santrup, *op. cit.*, 443 sq.; G. W. H. Lampe, *op. cit.,:* ἕξ — као број савршенства и стварања. У истом смислу наведени су појмови ἑξσδαικός i ἑξάκυκλος.



Сл. 27. Христ Емануил у централној апсиди Грачанице

Сл. 28. Зачеће, трпезарија, Лавра



Сл. 29. Геометријска анализа облика око нимба Премудрости, Дечани

представе, графички и обликовно појачане у односу на ове две доње, спорне зраке, које су приказане другачије, као уске и слабо наглашене траке. Оне, у суштини, чине елементе којима се решава приказ визуелног сагледавања Христове појаве, тј. чине активне зраке усмерене ка апостолима и не учествују у приказивању геометрије петозракoг облика.

У хришћанском тумачењу симболике овога броја пре свега се истиче идеја о пет премудрих чула.[41] У том смислу је значајно и тумачење појма πεντάφωτος, познато код Теодора Метохита и Методија Олимписа, у виду метафоре која се односи на пет чула.[42] На нарочиту присутност идеје о пет премудрих чула у уметности средњовековне Србије указао је и Светозар Радојчић,[43] што заокружује наше поимање о важности ове теме у ондашњем духовном животу.

Поред тога што носи значење пет премудрих чула, број пет представља симболички израз и других хришћанских идеја. Петозраки и петоугаони облици који се јављају непосредно после примера у Старом Нагоричину јасно указују на сложеност и преплитање симболичких значења броја пет.

У том смислу је петозраки облик сегмента неба изнад Богородице у средњој апсиди Грачанице изразити пример (сл. 27). Бранислав Тодић наводи неколико могућих тумачења ове сцене.[44] Уколико прихватимо мишљење да се у фигури Богородице истиче значење цркве,[45] петозраки облик око Емануила се може тумачити као небеско даривање ове симболике Богоматери. На то упућује појам πεντακόρυφος, који код Теодора Студита означава цркву са пет глава, тј. пет патријаршија.[46] Веза између Богородице као храма Божијег и Христовог оваплоћења[47] може се кроз петозраки облик тумачити преко паралела са сценама Зачећа у трпезарији Лавре (сл. 28), где петозраки облик недвосмислено стоји у вези са основном идејом. Петозраки облик се, даље, може повезати са значењем Богородице као мајке Премудрости,[48] тј. са значењем Христа Емануила као Премудрости,[49] јер, како указује Дионисије Ареопагита, σοφία изражава, поред осталог, и чула духовне перцепције,[50] тј. пет премудрих чула, чиме се у оквиру једног геометријског облика повезују ове две значајне хришћанске теме.

Поред већ наведених примера у живопису дечанске цркве наилазимо на примену геометријских облика који су недвосмислено ликовна представа симболике броја пет. У том смислу је значајно да се у годинама пре и за време рада на дечанском живопису, у делима Данила II и монашког круга око њега, посебно истичу појмови Премудрости, и премудрих чула, уједно везани за идеју светлосног зрачења. Када Данило II пише: „Како је тој мудрости васпитач и мудрих исправитељ, и сваком смислу научење мудрости, јер у њој је разумни и свети Дух и сијање светлости Вечног и слика благости Божије, Она слуге Божије и пророке установљава. Допадљивија је од сунца и више од сваког сатворења звезда светлошћу саздана најпре се обра-

---

[41] *Ibidem*, 404; очигледна је веза између значења пет премудрих чула и појма микрокосмоса, који је у антици означаван петоугаоником. Cf. Џ. Мајендорф, *op. cit.*, 175.

[42] G. W. H. Lampe, *op. cit.*, 1059.

[43] С. Радојчић, *О чулима и чулности у српској књижевности с краја XII и из XIII века*, Одабрани чланци и студије 1933—1978, Београд 1982, 211—222.

[44] Б. Тодић, *Грачаница — сликарство*, Београд, Приштина 1988, 145, 150.

[45] *Ibidem*, 150.

[46] G. W. H. Lampe, *op. cit.*, 1059.

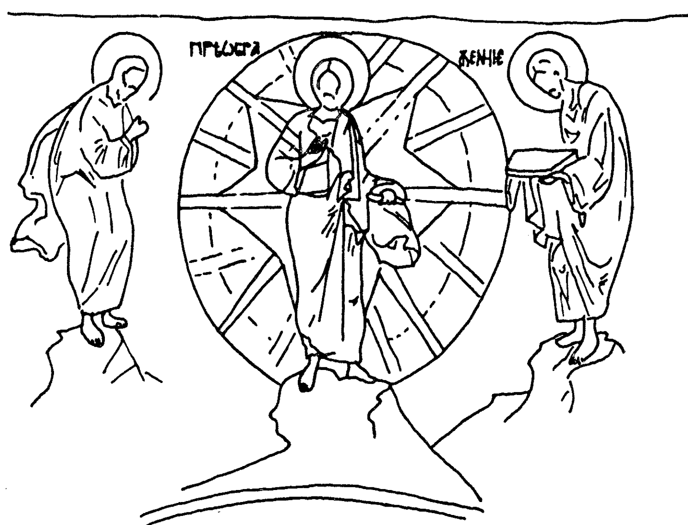
[47] Б. Тодић, *op. cit.*, 150.

[48] *Ibidem*, 145.

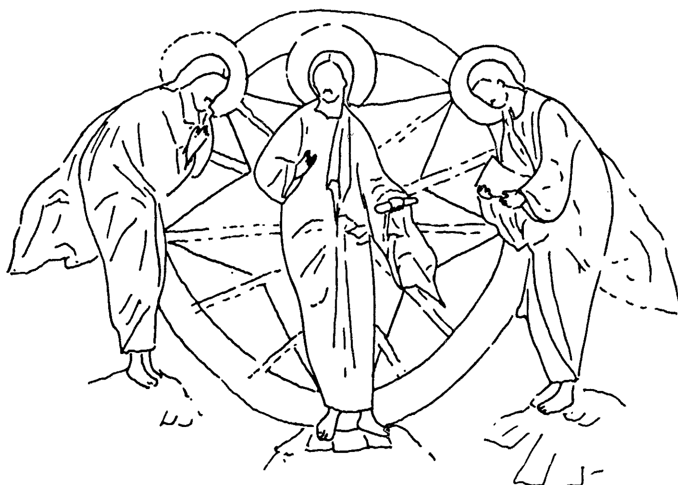
[49] Г. Бабић, увод за књигу Б. Живковића, *Грачаница — цртежи фресака*, Спом. срп. слик. средњег века, књ. 7, Републ. завод за зашт. култ., Београд 1989.

[50] G. W. H. Lampe, *op. cit.*, 1245.

Сл. 30. Преображење св. Павла, Дечани



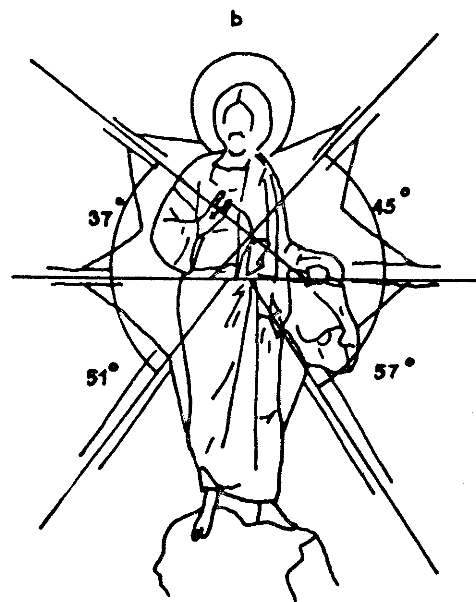
Сл. 31. Преображење, Дечани



Сл. 32. Преображење, икона Андреја Рубљова, Кремљ, Москва

ћа,"[51] он непосредно духовно просветљење везује за Божанску светлост којом се открива виша мудрост. У том смислу је Марко Пећки јаснији када каже: „Светлост се духовна у тебе усели, Оче, свећу те неугасиву твом стаду у свему све-

[51] Данило II, *Служба Архиепископу Арсенију, Соломонове премудрости чтеније,* у: Стара српска књижевност у 24 књиге, књ, 6, Београд 1988, 222.



Сл. 33. Геометријска анализа облика мандорле у Преображењу, Дечани

ту постави..."[52] У његовим речима „...радуј се, виђења духовних непогрешно обуздање..." или „...радуј се, Оче свештени, виђења духовних уме савршени..."[53] препознају се премудра чула којима се омогућавају „виђења духовна".

Разумљиво је да се исходиште ових духовних чула налази у Христу који се изједначава са Премудрошћу и који својом милошћу, преко њих, дарује просветљење. Ова идеја је у Византији у XIV веку изузетно наглашена. На то указује коментар Нићифора Григоре у опису новог мозаика у куполи св. Софије у Цариграду из 1355. год., где се Пантократор насловљава као ипостаза Премудрости Божије, тј. као Христ спасилац.[54] Ову идеју исказује и натпис на икони из Византијског музеја у Атини из 1360. год. који Христа Пантократора насловљава као ἡ σοφία τοῦ θεοῦ.[55]

У оквирима ових духовних трагања и размишљања о ипостазама Христове Божанске енергије, налазе се и примери геометријских облика мандорли и нимбова из дечанске цркве.

Ова идеја је проузроковала појаву у потпуности правилног петоугаоника око нимба Премудрости у Дечанима (сл. 29).[56]

Поред тога, духовна веза између Божије воље, Премудрости, пет премудрих чула и просветљења у дечанском сликарству се остварује симболички у сценама у којима се истиче тема духовног сагледавања Христове Божанске природе. У композицији Преображење св. Павла (сл. 30) око ман-

[52] Марко Пећки, *Служба светом Архиепископу Никодиму, Песма осма, Ирмос „У пећи деца Израиљева"*, у: Шест писаца XIV века, Стара српска књижевност у 24 књиге, књ. 10, Београд 1988, 203.

[53] Марко Пећки, *Служба светом Патријарху Јефрему, месеца јуна у петнаести дан, на стиховном стихире гласа петог, Песма пета, Ирмос „Задивише се свеколики"*, у: Шест писаца XIV века, Стара српска књижевност у 24 књиге, књ. 10, Београд 1988, 181.

[54] C. Mango, *op. cit.,* 249.

[55] K. Weitzmann, G. Alibedašvili, A. Volskaja, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu, W. Nyssen, Die Ikonen, Freiburg, Basel, Wien 1982, 192.

[56] Геометријска анализа петоугаоника око нимба Премудрости у Дечанима показује да је сликар познавао конструкцију овог облика. Овакво познавање геометрије је уобичајено у Византији, јер су у програме квадривијума улазиле и Еуклидове расправе о геометрији. У Византији су, поред тога, постојали и приручници за геометрију, који су садржавали све потребне конструкције, cf. H Hunger, *op. cit.,* 231.

Сл. 34. Јеванђелиста Лука, Српско Четворојеванђеље, Лењинградска народна библиотека, греч. F.I.591, 1429. год.

Сл. 35. Зачеће, Богородичин Акатист, Дечани

дорле Емануила зрачи пет зрака, које су правилно геометријски распоређене по кругу и које симболички исказују идеју о Премудрости, а она шестом, активном зраком[57], духовно просветљује Павла, и дарује му премудра чула. Како и Данило II у овом догађају истиче вољу „провидеће Божије мудрости",[58] оваква симболика у дечанској композицији не може се узети као произвољна.

Трећа, изузетно значајна композиција у дечанском живопису која у себи садржи петозраки облик је Христово Преображење. Та сцена се и идејно уклапа у овај низ (сл. 31). О значају и теолошкој дубини овог облика мандорле говори чињеница да га је почетком XV века велики Андреј Рубљов такође унео у своју композицију Преображења (сл. 32). Тешко је отети се утиску да дечански сликар и Андреј Рубљов нису познавали исти извор. Поред тога, овај геометријски облик мандорле непосредно ликовно развија пример из Старог Нагоричина, о чему сведочи и његова графичка анализа (сл. 33).

Пример који заокружује појаву петозраких и петоугаоних облика може се запазити у минијатури са представом јеванђелисте Луке у српском четворојеванђељу бр. ф. I. 591 из 1429. г. из Лењинградске народне библиотеке (сл. 34). С обзиром на то да је сточићу за којим св. Лука седи дат петоугаони облик, његово могуће значење се, за сада, не може са поузданошћу утврдити, али је сигурно да је мајстор Радослав, творац ове слике, добро познавао геометријске конструкције, као што је и код прећашњих сликара евидентно добро познавање сложених геометријских конструкција, које су, највероватније, стекли у току свога вишег образовања.

Чињеница да је појава петоугаоних и петозраких облика сведена на неколико примера указује на теолошку сложеност њиховог значења, коју нису све средине могле да разумеју и прихвате. Покушај да се ови облици тумаче као представе идеје о Премудрости и премудрим чулима за сада је најоправданија, иако се не искључује, до сада на великом броју примера уочена, вишеслојност значења, самим тим што је реч о сценама са сложеном теолошком основом.

С обзиром на то да је већ у тумачењу симболике петозраког облика успостављена веза са идејом Христовог оваплоћења, корисно је указати и на сцену Зачећа у Богородичином Акатисту у Дечанима као на пример у којем се јавља облик изразито двојног значења (сл. 35). Зракасти облик из којег се св. Дух спушта на Богородицу садржи два слоја. Први, јасније изражен, садржи пет зрака, док други слој овом облику придодаје још два, повезујући на тај начин идеју оваплоћења са симболиком дарова св. Духа кроз број седам. Сам седмозраки облик у овој композицији непосредно се везује за речи Марка Пећког, који каже: „Девственим телом три младића, Дево пречиста прођоше пламен седмоструки као праслика твојег Порода."[59] Овим речима се још једанпут подвлачи веза између дечанског живописа и књижевног деловања интелектуалног круга око Пећке патријаршије.

Утврђивање веза између симболике геометријских облика и књижевних извора вишеструко је значајно, јер управо те паралеле могу помоћи да се схвати не само идејно извориште облика него и утицај одређених теолошких кругова на успостављање оваквог, особеног симболичког језика у сликарству. За дечанске примере су истакнуте чак значајне паралеле у књижевном стварању, које могу да укажу на могућа разрешења основних питања везаних за прецизно утврђивање односа примењених геометријских облика, као елемената сликаревог симболичког језика и одређених теолошких кругова. Ипак, када су нам познати и сликар и његови теолошки консултанти, као на пример у Морачи,[60] ми у овом тренутку тешко можемо да закључимо којој су духовној групацији у оквиру православног монаштва они припадали. Као што је истакнуто, сложенији геометријски облици нису примењивани као јединствен симболички израз у свим споменицима у временском раздобљу њихове пуне појавности. Сама та чињеница упућује на размишљање да је њихова употреба била својствена једној идејно повезанијој групацији у оквиру православног ду-

[57] А. Стојаковић, *op. cit.*, 292.

[58] Данило II, *op. cit., Песма пета, Ирмос „Како виде Исаија лично"*: „Божја мудрост што изабра убицу Павла сасу га себи изабрана...", 252.

[59] Марко Пећки, *op. cit., Песма седма, Богородичин 202.*

[60] С. Петковић, *op. cit.* (n. 1) 71 sq.

ховног света. Међутим, тачно утврђивање овог духовног круга за сада измиче нашим могућностима. Одређене паралеле које је могуће успоставити између дечанских примера и неких идеја исказаних у књижевном деловању Данила II и Марка Пећког, посебно брижљива употреба геометријских облика са сложеном симболиком у представама Преображења Христовог, као и употреба ових облика код Андреја Рубљова и Теофана Грка, могу да укажу на блискост ове појаве са деловањем исихаста.[61] Међутим, недостатак чвршће аргументације која би ову или неку другу везу убедљиво успоставила упућује нас на велику опрезност при доношењу крајњих закључака. У том правцу, самим тим, тек предстоје озбиљнија истраживања.

[61] О вези Данила II и његовог круга са исихазмом: Д. Богдановић, *Нове тежње у српској књижевности првих деценија XIV века,* Византијска уметност почетком XIV века, Научни скуп у Грачаници 1973, Београд 1978, 93; о светлосном зрачењу у сцени Преображења и његовој вези са тумачењем исихаста: V. Đurić, *Les miniatures du manuscrit Parisinus Graecus 1242 et le Hésychasme, et les courants spirituels au XIVe siècle,* Académie Serbe des sciences et des arts, Institut des Etudes Balkaniques, Editions spéciales, no. 31, Belgrade 1987, 92; A. Tachiaos, *Hesychasm as a Creative Force in the Fields of Art and Literature,* in: L'art de Thessalonique et des pays balkaniques, et les courants spirituels au XIVe siècle, Académie Serbe des sciences et des arts, Institut des Etudes Balkaniques, Editions spéciales no. 31, Belgrade 1987, 118, 119; E. Бакалова, op. cit., 387; J. Albani, *Die Wandmalereien der Kirche Hagios Athanasios zu Leondari,* Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, Bd. 39, Wien 1989, 269.

ТАБЕЛАРНИ ПРЕГЛЕД ГЕОМЕТРИЈСКИХ ОБЛИКА ПО ВРСТИ И ХРОНОЛОГИЈИ*

КВАДРАТ

Као мандорла Старца данима

1. У Вазнесењу Христовом, Бијело Поље . . . . 1320. г.

Као мандорла Христа

1. На царским дверима, Новгород (Збирка А. Анисимова) . . . . . XIV век
2. Пантократор, икона, Други Хр. долазак, Тели . . . . . XV—XVI век
3. У Страшном суду, припрата Бог. црк., Студеница . . . . 1568. г.
4. Преображење, наос, Св. Ђорђе, Темска . . . . 1576. г.
5. Христ Емануил, Мртвица прва пол. XVII века
6. Преображење, икона из крипте цркве Александра Невског, Софија XVII век

Као мандорла Богородице

1. На царским дверима, Новгород (Збирка А. Анисимова) . . . . . XIV век
2. Као мандорла Богородичине душе, Св. Атанас, Арбанаси . . . . . XVII век

Као мандорла св. Духа

1. У Вазнесењу Христовом, Бијело Поље . . . . 1320. г.
2. У Крштењу Христовом, Дечани . . . . сред. XIV века
3. У Зачећу Богородице, Дечани . . . . сред. XIV века
4. У Крштењу Христовом, Марков манастир . . . . 1376/77.
5. У Рођењу Христовом, Присово, Велико Трново . . . . XVII век

Као мандорла око Приуготовљеног престола

1. Католикон, Хиландар . . . рани XIV век
2. Дечани . . . . сред. XIV века
3. Дохијар . . . . 1568. г.
4. Вуково . . . . 1598. г.

Као приказ Неба, у: Рођење Христа, Бог. Одигитрија, Пећ . . . . . . око 1335. г.

РОМБ

Као мандорла Христа

1. Христ у слави, минијатура из Четворојеванђеља, греч. 101/1, Лењинградска народна библиотека . . . . крај XIII века
2. Христ крунише краља Милутина и краљицу Симониду, Грачаница . . 1321. г.
3. У Стварању човека, Дечани . . . . сред. XIV века
4. Пантократор, Убиси . . друга пол. XIV века
5. Христ Старац данима, Убиси . . . . друга пол. XIV века
6. Преображење, Костур, Таксијарси Митрополеос . . . . 1360 г.
7. Христ Емануил, Кутлумуш . . . . 1540. г.
8. Христ Емануил, Дохијар . . . . . 1568. г.
9. Пантократор, Црна Река . . . . . 1600. г.
10. Пантократор, црква Бог. Успења, Мртвица . . . . прва пол. XVII века
11. Пантократор, Аранђелово . . поч. XVII века
12. Пантократор, Мостаћи . . . . . . 1623. г.
13. У Успењу Богородице, црква Св. Пантелејмона, Видин . . . . . XVII век
14. У Успењу Богородице, Добрско . . 1614. г.
15. У Успењу Богородице, Алински манастир . . . . 1626. г.
16. Силазак у ад, икона Великих празника, Козма, Пива . . . . 1638. г.

Као мандорла св. Тројице

1. Црква Рођења Христовог, Арбанаси XVII век

Као мандорла св. Духа

1. Св. Дух се спушта на апостоле, Св. Димитрије, Пећ . . . . 1345. г.
2. У Крштењу Христовом, црква Сретења, Метеори . . . . . . 1360—70. г.

ШЕСТОКРАКА ЗВЕЗДА

Као нимб Христа

1. У Генези, Дечани . . . . . сред. XIV века

Као мандорла Христа

1. Христ Арханђел, Св. Тројица, Пљевља . . . . 1595. г.
2. Христ Емануил, Св. Тројица, Пљевља 1595. г.

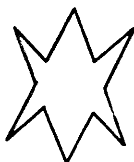
Као мандорла Премудрости

1. Морача . . . . 1616. г.

ОБЛИЦИ ИЗВЕДЕНИ ИЗ РОМБА

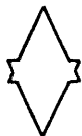
Као мандорла Христа

1. Преображење, „Црква“, Иваново . . . . . . друга пол. XIV века
2. Преображење. Карлуково . . . . 1602. г.
3. Преображење, Св. Атанасије, Музакијева црква, Костур . . . . . . 1385. г.
4. Христ дарује венце двојици Теодора, Св. Атанасије, Музакијева црква . . 1385. г.



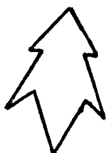
Као мандорла Христа

1. Преображење, икона Теофана Грка, Третјаковска галерија, Москва . . 1403. г.



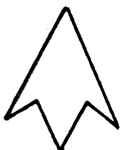
Као мандорла Христа

1. Преображење, новгородска икона, Третјаковска галерија сред. XVI века



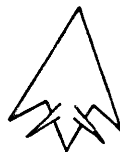
Као мандорла Христа (прелазни облик ка типично бугарским примерима)

1. Преображење, Вуково . . . . . . 1588. г.



Као мандорла Христа

1. Преображење, икона, Третјаковска галерија, Москва . . . . XIV век
2. Преображење, Зрзе . . . . . . XVI vek
3. Христ Емануил, католикон, Лавра, Атос . . . . 1535. г.
4. Преображење, Моливоклисија . . 1536. г.
5. Преображење, Поганово . . . . . 1599. г.
6. Преображење, Добрићево . . . . XVI век
7. Преображење, Трескавац . . . . XVI век
8. Преображење, икона у крипти цркве Св. Александра Невског, Софија XVI век
9. Преображење, црква Рођења Христовог, Арбанаси . . . . XVI век
10. Преображење, руска икона, црква Чуда арх. Михаила, у Москви . . 1626. г.
11. Преображење, Алински манастир . 1626. г.
12. Преображење, манастир Пива . . XVII век
13. Преображење, икона Великих празника, Пива . . . . 1638. г.
14. Преображење, икона Лонгина, ризница, Пива . . . . XVII век
15. Преображење, капела Св. Крста, Острог . . . . 1667. г.
16. Преображење, Кесариани, Атина . XVII век
17. Преображење, Св. Атанас, Арбанаси XVII век



Као мандорла Христа

1. Преображење, католикон, Хиландар XIV век
2. Преображење, католикон, Лавра, Атос . . . . 1535. г.
3. Преображење, Добрско . . . . . 1614. г.

Као мандорла Христа

1. Пантократор, црква Хора, Цариград, гроб Ц
2. Христ Емануил, Доња Вереница . . . . XVI—XVII век

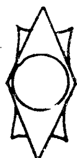
ОБЛИК СЛОЖЕН ОД КИСОИДЕ И РОМБА
Прелазни облик

Као мандорла Христа

1. Преображење, Св. апостоли, Солун 1312. г.

Као мандорла Христа

1. У Успењу Богородице, Богородичина црква, Пећ . . . . . . око 1335. г.
2. Преображење, минијатура рукописа Јована VI Кантакузена Par. gr. 1242 . . . . 1375. г.
3. Преображење, Св. Спас, Ковaљево 1380. г.
4. Преображење, Кутлумуш . . . . 1540. г.
5. Преображење, Св. Павле, капела Св. Ђорђа, Атос . . . . 1555. г.
6. Преображење, Св. Пантелејмон, Нерези . . . . XV—XVI век
7. Богородичин акатист, строфа 23, трпезарија, Хиландар . . . . . . 1621. г.



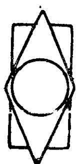
Као мандорла Христа

1. Пантократор, икона св. Николе са житијем, Дечани . . . . XVI век
2. Пантократор, Мостаћи . . . . . 1623. г.
3. Пантократор, икона Сви Свети, Патмос . . . . 1600. г.
4. Пантократор, икона Сви Свети, капела Св. Василија, Патмос . . . . XVIII век

Као мандорла Богородице

1. Одигитрија, икона, Етрополски манастир . . . . XVII век

ОБЛИК СЛОЖЕН ОД РОМБА И ПРАВОУГАОНИКА



Као мандорла Христа

1. Христ Емануил, икона Мучеништва непознатог светитеља, Св. Никола Болнички, Охрид . . . . XVII век
2. Христ Арханђел, икона св. Тројице, Етрополски манастир, крипта Св. Александра Невског, Софија . . . XVII век
3. Христ Арханђел, Аранђелово поч. XVII века
4. Христ Старац данима, Св. апостоли Пећ . . . . 1633—35. г.

Као мандорла Христа Старца данима

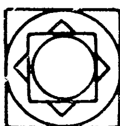
1. Икона Христа са апостолима, црква Јована Претече, Слепче, Народни музеј, Скопље . . . . 1625. г.
2. Саваот, црква Св. Пантелејмона, Видин . . . . 1646. г.

Као мандорла св. Духа

1. Икона Христа са апостолима, црква Јована Претече, Слепче, Народни музеј, Скопље . . . . 1625. г.

ДРУГИ СЛОЖЕНИ ОБЛИЦИ

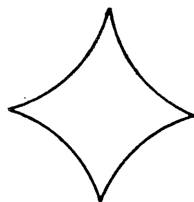
1. Као мандорла Пантократора, Црна Река . . . . 1600. г.



1. Као мандорла Пантократора, црква Св. Петке, Софија . . . . XVI век

1. Као мандорла Пантократора, Марков манастир . . . . 1376/77. г.

КИСОИДА



Као нимб Христа

1. У Успењу Богородице, црква Богородице Перивлепте, Охрид . . . . 1295. г.
2. У Разашиљању апостола, црква Богородице Перивлепте, Охрид . . . 1295. г.
3. У Разашиљању апостола, Протатон . . . . поч. XIV века
4. У Генези, српски Минхенски псалтир . . . . крај XIV века
5. У Страшном суду, Грачаница . . . 1321. г.
6. Христ Емануил, Марков манастир . . . . 1376/77 г.
7. Пантократор, црква Вазнесења Христовог, Лескоец . . . . . . 1462. г.
8. Христ Старац данима, припрата Данила II, Пећ . . . . 1565. г.
9. Христ Старац данима, Св. апостоли, Пећ . . . . 1633—35. г.

Као нимб Премудрости

1. Хрељина кула, Рилски манастир . . . . 1335—42. г.
2. У композицијама јеванђелиста, Лесново, припрата . . . . 1349. г.
3. Марков манастир . . . . 1376/77. г.
4. Морача . . . . 1616. г.

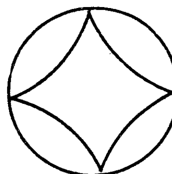
Као нимб Старца данима

1. Св. Константин и Јелена, Охрид . . . . крај XIV века
2. Икона св. Тројице, Дечани . . . . XVI век
3. Св. арханђели, Арбанаси . . . XVIII век

Као мандорла Христа

1. У Успењу Богородице, Таксиарси Митрополеос, Костур . . . . . . 1360. г.

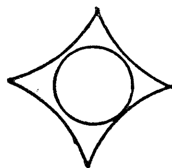
ОБЛИК СЛОЖЕН ОД КИСОИДЕ И ОПИСАНОГ КРУГА



Као мандорла Христа

1. Преображење, икона Христа Амфипросопи, Музеј Бенаки, Атина . . XV век
2. Преображење, икона, Музеј Бенаки . . . . друга пол. XV века
3. Преображење, католикон, Лавра . . 1535 г.
4. Преображење, Дохијар . . . . . 1568. г.

КИСОИДА СА УПИСАНИМ КРУГОМ



Као мандорла Христа

1. У Страшном суду, Богородица Љевишка . . . . 1307—13. г.
2. У Силаску у ад, Богор. црква, Педиари, Крит . . . . 1481. г.
3. Христ у слави, Шестоднев, новгородска икона (збирка И. Остроухова, Москва) . . . крај XV века
4. Пантократор, Галатаки манастир, Еубеја . . . . XVII век

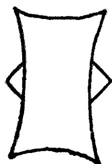
Као мандорла Христа Старца данима

1. Св. Константин и Јелена, Охрид . . . . крај XIV века
2. У Генези, руска икона (Збирка Г. Рахманова, Москва) . . . . . 1630. г.

Као приказ неба из кога излазе јеванђелисти

1. Икона Распећа, Полошко . . . . 1581. г.

ОБЛИК СЛОЖЕН ОД КИСОИДЕ И КВАДРАТА ПО ДИЈАГОНАЛИ



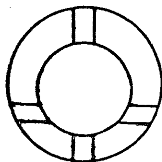
Као мандорла Христа

1. Пантократор, Ман. Варлаам, Метеори . . . . 1548. г.
2. Христ Емануил, олтарски прос., Св. Ђорђе, Темска . . . . 1576. г.
3. Пантократор, Ман. Арма, Еубеја XVII век
4. Пантократор, Св. Никола, Ватенас, Еубеја . . . . XVII век
5. Христ Арханђел, Св. Ђорђе, Трново 1614. г.

Као мандорла старозаветне св. Тројице

1. Гостољубље Аврамово, икона, Народни музеј, Софија . . XVI—XVII век

ОБЛИК СЛОЖЕН ОД КРСТА И КРУГА



Као мандорла Христа

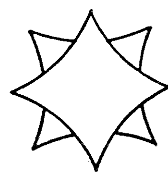
1. Преображење, црква Св. Ђорђа, Ломница . . . . 1580. г.
2. Христ Арханђел, црква Св. Теодора Тирона и Стратилата, Добрско . . 1614. г.

ПРАВОУГАОНИК

Као мандорла Христа

1. Преображење, Ломница . . . . . 1580. г.

ОСМОКРАКИ ОБЛИК САСТАВЉЕН ОД ДВЕ КИСОИДЕ



Као нимб Христа

1. У Генези, Дечани . . . . сред. XIV века
2. Пантократор, Лесново . . . . . 1346. г.
3. Икона „Хвалите Господа", из Св. арханђела, Скопље, Народни музеј Македоније . . . . XVI век

Као нимб Старца данима

1. У Страшном суду, икона, Третјаковска галерија . . . сред. XV века
2. Икона Благовести, Соловецки манастир . . . . крај XVI века
3. Икона св. Тројице, црква Чуда архистратига Михаила, Москва . . 1626. г.
4. Генеза, руска икона (Збирка Г. Рахманова, Москва) . . . . . 1630. г.
5. Св. Тројица, црква Јована Претече, Јарославља . . . . 1691. г.

Као нимб Премудрости

1. Јеванђелисти, минијатуре српског Четворојеванђеља, Лењинградска библиотека, F. I, № 591 . . . . 1429. г.
2. „Премудрост сазда себи храм", новгородска икона (Третјаковска галерија) . . . . XVI век
3. Јеванђелисти, минијатуре руског рукописа (Лењинград, Нар. библ., F. 1.51) . . . . XVI век

Као нимб анђела

1. Силазак у ад, Ман. Варлаам, Метеори . . . . 1548. г.

Као нимб персонификације Цркве

1. Из Апокалипсе, минијатура Јегоровског зборника (Библ. Лењина, бр. 1844, Москва) . . . . XVI век
2. Хоругва, радионица Евфросинија Старицког (Држ. руски музеј, Лењинград) . . . . 1566. г.

Као мандорла Христа Старца дана

1. Соловецки манастир крај XVI, поч. XVII века

Као мандорла душа у руци Божијој

1. Манасија . . . . 1418. г.

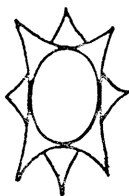
Као мандорла Христа

1. На грудима Богородице, Акатист, Марков манастир . . . . 1376/77. г.
2. Пантократор, припрата, Богородица Љевишка . . . . 1307—13. г.
3. У Успењу Богородице, Ман. Вар-
4. Прича о хромом и слепом, икона Н. Лихачева, СПб) . . . . XVI век
5. На грудима Богородице у апсиди, новгородске школе (Збирка Н. Лехачева, СПб) . . . . XVI век
6. Пантократор, икона св. Ђорђа, из црква Св. Теодора Тирона и Стратилата, Добрско . . . . 1614. г.
8. Пантократор, икона св. Ђорђа, из Мале Азије, Бенаки музеј, Атина XVII век

Као мандорла Богородице са Христом

1. Вороњец . . . . 1480—1547. г.
2. Икона „Достојно јест“, новгородска школа . . . . 1602. г.

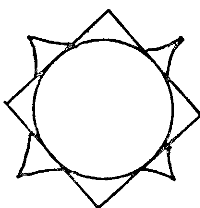
ОБЛИК СЛОЖЕН ОД ДВЕ КИСОИДЕ СА УПИСАНОМ ЕЛИПСОМ



Као мандорла Христа

1. Спаситељ, икона, Теофан Грк, Кремљ . . . . 1405. г.
2. Спаситељ, икона, Андреј Рубљов, Успенска катедрала, Владимир . . 1408. г.
3. Спаситељ, икона, Андреј Рубљов, Третјаковска галерија, Москва . 1410—15. г.
4. Спаситељ, икона, Андреј Рубљов, Троицка катедрала у Загорску . . 1427. г.

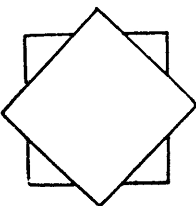
ДРУГИ СЛОЖЕНИ ОБЛИЦИ



Као мандорла Богородице са Христом

1. Икона „О тебе радујетсја“, црква Св. апостола, капела Сабора арханђела, Хора, Патмос . . . . XVII век

ОСМОКРАКИ ОБЛИК СЛОЖЕН ОД ДВА КВАДРАТА



Као нимб

1. Премудрост диктира јеванђелисти Марку, Љубостиња . . . . . око 1400. г.
2. Као нимб анђела у Силаску у ад, Св. Никола, Лавра . . . . 1560. г.
3. Христ Старац данима, Вороњец 1480—1547. г.
4. Христ Старац данима, Св. Никола, Морача . . . . 1639. г.

Као мандорла Христа

1. Емануил на грудима Богородице, Беренде . . . . друга пол. XIV в.
2. Преображење, Орлица код Рилског манастира . . . . 1491. г.
3. У Страшном суду, црква Рођења Христовог, Арбанаси . . . . . . XVI век
4. Преображење, Св. Тројица, Пљевља 1595. г.
5. Христ на Престолу, Роженски манастир . . . . 1597. г.
6. Христ Арханђел, Вуково . . . . 1598. г.
7. Пантократор, Вуково . . . . . . 1598. г.
8. Преображење, Св. Петар и Павле, Трново . . . . крај XVI века
9. У Успењу Богородице, Поганово . . 1499. г.
10. Христ Арханђел, Карлуково . . . 1602. г.
11. Христ Старац данима, Ломница . . 1608. г.
12. Христ Емануил, Ломница . . . . 1608. г.
13. Христ Старац данима, Морача . . 1616. г.
14. Христ Арханђел, Алински манастир 1626. г.
15. Христ Старац данима, Св. Никола, Морача . . . . 1639. г.
16. Пантократор, Св. Никола, Морача 1639. г.
17. Христ Арханђел, икона, Св. Пантелејмон, Видин . . . . 1646. г.
18. Христ Арханђел, наос, Пива . . . XVII век
19. Христ Емануил, наос, Пива . . . . XVII век
20. Пантократор, наос, Пива . . . . . XVII век
21. Христ Емануил, Завала . . . . . XVII век
22. У композицији „Всъко дихание хвалит Господа“, црква Рођења Христовог, Арбанаси . . . . XVII век
23. У Лози Јесејевој, црква Рођења Христовог, Арбанаси . . . . . . XVII век
24. Пантократор, црква Рођења Христовог, Арбанаси . . . . XVII век
25. Христ Емануил, црква Рођења Христовог, Арбанаси . . . . . . XVII век
26. Пантократор, Ступецки манастир . XVII век
27. На грудима Богородице, Искрецки манастир . . . . XVII век
28. Пантократор, Свиштов . . . . . XVII век
29. Христ у слави, аер, вез ђака Георгија, Милешева . . . . 1660. г.
30. Христ Емануил, Св. арханђели, Арбанаси . . . . XVIII век

Као мандорла св. Духа

1. На икони св. Тројице, Бенаки музеј, Атина, критска школа . . . 1500. г.
2. На икони св. Тројице, Дечани . . XVI век
3. На икони Благовести, Слепче, Народни музеј Македоније, Скопље XVI век
4. У композицији „В гробе плотски“, Морача . . . . 1616. г.
5. У композицији Св. Тројица, црква Рођења Христовог, Арбанаси . . . XVII век
6. Св. Атанас, Арбанаси . . . . . . XVII век

Као мандорла Старца данима

1. Доња Вереница . . . . XVI век

Као мандорла око Приуготовљеног престола

1. Св. Пантелејмон, Видин . . . . . XVII век
2. Св. Ђорђе, Темска . . . . XVII век

Као мандорла Богородице

1. Црква Рођења Христовог, Арбанаси XVII век
2. Св. Ђорђе, Темска . . . . 1576. г.

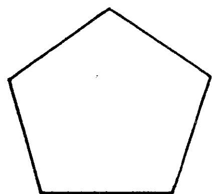
Као мандорла Богородице са Христом

1. Панагија, Руски државни музеј, бр. 2429 . . . . XVI век
2. Панагија, Руски државни музеј, бр. 2873 . . . . XVI век
3. „Достојно јест“, Роженски манастир 1597. г.

Као мандорла око душе

1. Успење Стефана Дечанског, икона, Дечани . . . . прва пол. XVII века

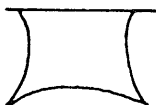
ПЕТОУГАОНИ ОБЛИК



Као нимб

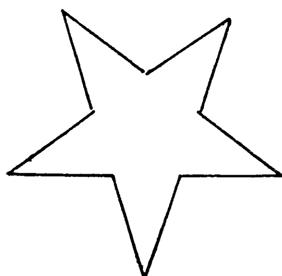
1. У композицији „Премудрост сазда себи храм“, Дечани . . . . сред. XIV века

КИСОИДА КАО ПРИКАЗ НЕБЕСКОГ СВОДА



1. У композицији „Постављање заветног ковчега у Храм“, црква Хора, Цариград . . . . поч. XIV века
3. Икона Крштења Христовог, Народни музеј, Београд . . . . . . око 1350. г.
4. Рука господња уз јеванђелисте, Раваница . . . . око 1387. г.
5. Икона Рођења Христовог, Атина, Музеј Бенаки, критска школа . . . . друга пол. XV века
6. Икона Рођења Христовог, Патмос . . . . 1480—1500. г.
7. Икона Рођења Христовог, Равена, критско-венецијанска школа . . . XVI век
8. Икона Четрдесет мученика, црква 40 муч., Хора, Патмос . . . 1580—1590. г.
9. Икона Рођења Христовог, Венеција . . . . XV—XVI век
10. Рођење Христово, Св. Павле, капела Св. Ђорђа, Атос . . . . 1555. г.
11. Благовести, Дохијар . . . . 1568. г.
12. Крштење Христово, Дохијар . . . 1568. г.
13. Крштење Христово, Св. Тројица, Пљевља . . . . 1595. г.
14. Крштење Христово, Добрско . . . 1614. г.
15. Рођење Христово, Добрско . . . . 1614. г.
16. Икона Јована Теолога, Зафурис, Милос . . . . XVII век
17. Благовести, трпезарија, Хиландар 1621. г.

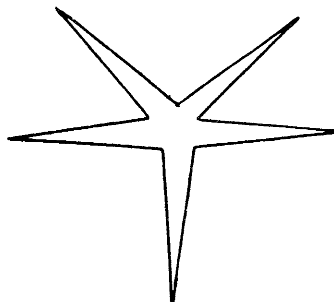
ПЕТОКРАКИ ОБЛИК



Као мандорла Христа

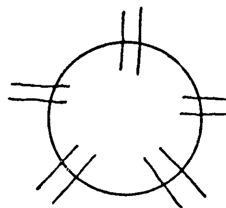
1. Преображење, Дечани . . . сред. XIV века
2. Преображење, икона Андреја Рубљова, Третјаковска галерија . . . 1405. г.
3. Преображење, икона радионице А. Рубљова, Третјаковска галерија 1425. г.

ПЕТОЗРАКИ ОБЛИК



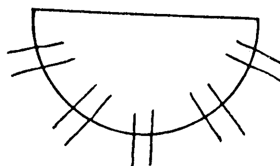
Као мандорла Христа

1. Преображење, Палатинска капела, Палермо . . . . XII век
2. Преображење, припрата, Старо Нагоричино . . . . 1316—18. г.
3. Преображење, мозаичка икона Празника, Фиренца . . . . поч. XIV век
4. Преображење, Тронос, Крит . . . XIV век



Као мандорла Христа

1. Емануил у Преображењу св. Павла, Дечани . . . . сред. XIV века



Као мандорла Христа

1. Емануил, апсида, Грачаница . . . 1321. г.

Geometrical Forms of Aureoles and Mandorlas in Medival Art of Byzantium, Serbai, Russia and Bulgaria

Vladimir Mako

Introduction of geometrical forms closely related to particular figures and presentations in Byzantine painting, can be traced from the last decade of the 13th century in pictorial interpretations of glory, the supreme light that surrounds images of embodied God. Modest at first, application of these forms begins to spread in the 14th century not only in Byzantine painting, but in painting of countries that were directly under the cultural influence of the Byzantine empire, so that from that time, especially in the 15th, 16th and 17th century, we can speak of a universal phenomenon within the limits of the eastern Christian world.

The use of geometrical forms in presenting of mandorlas and aureoles in Orthodox medieval painting can be explained by the need to emphasize the divine nature of images that these forms are adjecent to, above all, their heavenly, transcendental being. Supporting this is the fact that aureoles and mandorlas of specific geometrical form never appeared in relation to mortal beings, with the exception of the Virgin, in scenes that do not show her life on earth, but, first of all, to the figure of Christ in compositions of Transfiguration, Mission of the Apostles, the Assumption of the Virgin, the Descent to Hell, in presentation of Pantokrator, Emmanuel, Christ of the Ancient of Days, Holy Wisdom and some types of Archangels, then to presentations of pidgeon as symbol of the Holy Ghost, as well as to presentations of Hetoimasia, the figure of the Virgin with above mentioned exceptions, the firmament and various personifications.

Symbolic meaning of geometrical forms of aureoles and mandorlas is directly based on symbolic meaning assigned to numbers by the Pythagorean tradition, with the difference that for eastern Christianity numbers were only one of the ways to express ideas. They are no longer archetypical elements with creative independance, but only the expression of a certain language. Further, Christian theology, first of all Biblical symbolics of numbers and the text of the Apocalypse, gave to the meaning of numbers spiritual values different from those in Antiquity; all in accordance with new comprehension of the world and the position of man in it.

Thus, the rhombus and forms derived from it, the square, the kisoid, the eight, six and five-legged and pentagonal shapes bear meanings by which certain presentations are given additional symbolic interpretations by certain cosmologic and christologic ideas. Through the period of several centuries during which these forms exist in painting of Byzantium and regions under its influence, their application cannot be regarded as universal in monuments of certain period or a certain region. Neither are they in groups of monuments where we find them, always used in all compositions in which they could have appeared. However, a rule can be observed which confines the painter, in case he decided to use geometrical shapes in presenting of aureoles and mandorlas, to use them on precisely determined positions on which they could be placed, but at the same time, it depends upon interpretation of the idea the artist is to express, which of the geometrical shapes will be used in a particular scene.

The very fact that more complex geometrical shapes have not been used as universal symbolic expression in all monuments through the period of their full development, implies the idea that their use was characteristic of one ideologically associated grouping within the Orthodox religious world. Numerous factors link the appearance of geometrical shapes in presenting of aureoles and mandorlas with the influence of hesihasts, but the lack of more solid argumentation which would convincingly establish this or some other relation, implies that we should be very careful in drawing final conclusions.

Transl. G. Š.

Натпис Н СНРОТНАNН на фрескама Богородице у Аликампу

Силас Кукијарис

UDK 75.052.033.2(495.9)"13"

The author deals with an unusual epithet written next to two presentations of the Virgin in the church of the Virgin at Alikampo, Crete.

У месту Аликампо у Хањској епархији на северном Криту налази се Богородичина црква коју је 1315/16. живописао познати сликар са Крита Јован Пагоменос.[1] По мишљењу неких истраживача, међутим, ове фреске потичу с краја XIV века,[2] а о њима су писали, или их само кратко помињу, многи научници.[3]

Моју пажњу су, међутим, привукли натписи крај две Богородичине слике у овој цркви. Први се налази крај Богородице на престолу, са богато украшеним полукружним наслоном, на северном зиду, крај иконостаса. На њеном крилу је мали Христос, окренут према мајци. Богородица је приказана са строгим, озбиљним лицем и дугог врата. Њен ореол је украшен низом квадрата и шара плаве и црвене боје. Богородица је обележена као Н СНРОТНАN[Н]. Други натпис налази се у конхи апсиде (крај XIV века), где је насликана Богородица Ширшаја небес.[4] Испод Богородичиног имена (МР ΘV) на десној страни од Богородице написано је Н ΕΛΕѠCΑ (ΕΛΕΟVCΑ), а на левој Н СНРОТІАNН.

Од истраживача који су се бавили овим спомеником само се професор Г. Андуракис позабавио натписом СНРОТНАNН/СНРОТІАNН који је стављен поред две најважније Богородичине слике: Ширшаје у апсиди и Богородице на престолу (иначе, најпоштованије иконе у овом малом храму посвећеном Богородици). Овај истраживач је претпоставио да се овај епитет уз Богородицу односи на неки топоним, али није нашао потврду за такву своју претпоставку. Очигледно је, међутим, да је ова реч – СНРОТНАNН или СНРОТІАNН – словенског порекла и значи сироти, убоги.[5] Облици слова ових натписа веома личе на оне са грчких ктиторских натписа,[6] које је исписао сликар Јован Пагоменос или неки његов сарадник, мада се морфолошки не би много разликовали и да су ови написани на словенском. Међутим, завршетак — ΑΝΗ или — ΑΝΑ[7] грецизиран је облик ових епитета, а и постојање члана крај њих сведочи да је писац био Грк. Ако се, пак, задржимо на иконографским типовима Богородице и њиховим називима на словенским језицима, такав спој иконографског изгледа Богородице и епитета СНРОТІАNН не налазимо нигде више, коли-

Сл. 1. Аликампо, Богородичина црква, Богородица с Христом

Сл. 2. Аликампо, Богородичина црква, Богородица у конхи апсиде

[1] Κ. Καλοκύρης, Ἰωάννης Παγωμένος, ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος τοῦ ΙΔ′ αἰῶνος, Κρητικά Χρονικά 12 (1958), 348—367.

[2] K. Gallas—K. Wessel—M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta,* München 1983, 250—251.

[3] G. Gerola, *Elenico topografico delle chiese affrescate di Creta,* Venezia 1934, 150 (pod br. 75); Κ. Καλοκύρης, *Αἱ βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης,* Ἀθήνα 1957, 67, 76, 106, 120; Исти, Ἰωάννη-Παγωμένος, 353; Κ. Λασσιθιωτάκης, *Ἐκκλησίες της Δυτικῆς Κρῆςτης,* Κρητ. Χρον. 21 (1969), 487—490; Γ. Ἀντουράκης, *Τοιχογραφημένοι Βυζαντινοί ναοί της Κρήτης,* Ἀθήνα 1978, 27—35.

[4] A. Grabar, *Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge,* Cahiers archéologiques 8 (1959), 259—261; исти, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge,* I (1968), 558—560; H. Hallensleben, *Lexikon der christlichen Ikonographie,* III (1971), 166—168; Κ. Καλοκύρης, *Ἡ Θεοτόκος εἰς την εἰκονογραφία, Ανατολῆς καὶ Δύσεως,* Θεσσαλονίκη 1972, 74—76.

[5] Ђ. Даничић, *Речник,* 113; *Етимологијски рјечник хрватско-српског језика,* 243; *Рјечник Матице хрватске,* 62.

[6] G. Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta,* IV, Venezia 1908, 430; Γ. Ἀντουράκης, *нав. дело,* 29.

[7] Ово друго схватање сматрамо да нема неке јаке основе.

ко је нама познато, осим на фрескама у цркви у Аликампу на Криту. Ни натпис крај клечеће фигуре монахиње Марте испод св. Теодора на коњу — која се обраћа Богородици на трону и према њој молитвено пружа руке: „Помени, Господе, душу рабе Божје Марте монахиње" — не помаже испитивању извора епитета CHPOTHANH.

Познато је, међутим, да је Нићифор Фока, ослободивши Крит од Арапа 961. године, имао као плаћеничку војску одређен број Словена,[8] од којих је један део остао на Криту и можда од тада датира презиме Склавос, као и топоними Σκλαβοπούλα (Селини Хањански), Τοπόλια (Кисам Хањански), Ροδοβάνι (Селини Хањански), Καράνου (Кидонија Хањанска), Σκλαβοχώρι (Педијадос), Σκλαβόκαμπος (Ретимно), Σκλάβους (Ситијас).[9] Временски размак од доласка Словена-најамника на Крит од 961. до 1315. године, када је Јован Пагоменос живописао храм Богородице у Аликампу, веома је велики и због тога изгледа невероватно да се сачувала заједница или група Словена која би могла утицати на појаву оваквог Богородичиног епитета у горе поменутом храму.

Испитивањем историјских догађаја око 1315/ /16. године можда ћемо моћи не само да осветлимо проблем словенског (или грецизирано словенског) епитета исписаног у једном храму на Криту већ и да дођемо до важних закључака у вези с боравком Словена на острву у XIV веку. Године 1307. цар Андроник II је отпустио најамнике Каталане, заједно са три хиљаде Турака, па су ови заузели Касандру на Халкидики и одатле вршили учестале нападе на околна места и манастире Свете Горе. О овим нападима детаљно нас обавештава монах Теодул.[10] Између 1307. и 1309. године од Каталана су страдали манастири Ивирон,[11] затим Ватопед,[12] као и словенски манастири Зограф[13] и Хиландар. Биографија хиландарског игумана Данила (потоњег архиепископа Србије), коју је написао његов по имену непознати ученик, наводи да се манастир одупирао каталанској опсади током три године.[14] Од каталанских упада страдали су и други светогорски манастири,[15] као и они које су око 1310. нападали Турци.[16] Уз то, и грађански ратови и династичке борбе створили су општу климу немира и нестабилности у византијским областима у XIV веку.

Због свега овога, многи познати и непознати монаси напустили су Свету Гору да би потражили мирније крајеве.[17] Међу њима је сигурно било и Срба из Хиландара, који је дуго времена био мета гусарских напада. Једно од мирних места у које су могли да се склоне био је и Крит, који је тада био под влашћу Венеције (1211—1669). Такође, приликом честих путовања монаха и других верника у XIV веку у света места у Палестини и на Синају, једно од места где су могли да се зауставе и одморе био је Крит.[18] Један од ових разлога могао је да доведе до тога да се нека група словенских монаха склони у Аликампос и остане тамо извесно време.[19]

Да су словенски монаси боравили неко време на Криту, сведочи то што су ту преписиване литургијске књиге за свакодневну употребу. У словенском рукопису који се у Синајском манастиру чува под бројем 25 (датиран у почетак друге половине XIV века), на последњој страни (292), наводи се да је ову књигу исписао неки Дионисије на Криту: „**Многогрѣшни Диωнисиѥ писа въ Критѣ.**"[20] Реч је о минеју који садржи празнике од септембра до августа, а рукопис је са Крита, из метоха манастира Св. Катарине, пренет на Синај, заједно с многим грчким рукописима,[21] да би тамо био на употреби словенским монасима који су живели у манастиру на Синају.[22]

Можемо да претпоставимо да се епитет **сирoтiани** крај Богородице појавио заслугом ових словенских монаха. Присећајући се познатог Богородичиног епитета, исписиваног уз посебан иконографски тип Богородице на фрескама и иконама, они су га поновили на слици своје заштитнице у цркви на Криту, верујући да ће Богородица бити милосрдна према сиромашнима и убогима, као Хранитељка сиротих. Није немогуће да се у Аликампу налазила колонија словенских, вероватно српских, монаха, која је служила као станица за одмор бројним ходочасницима који су се током XIV века упућивали у Свету земљу и на Синај.

---

[8] N. Καλογερόπουλος, *Ἡ Κρήτη κατά τούς Βυζαντινούς Χρόνους*, Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Κρητικῶν Σ πουδῶν 1 (1938), 43; Δ. Τσουγκράκη, *Η Βυζαντινή Κρήτη, Κρήτη, Ἱστορία καὶ Πολιτισμός*, I, Κρήτη 1987, 356, 340.

[9] N. Τωμαδάκης, *Σκλάβοι ἐν Κρήτη, Τά Καράνου — Το Ραδοβάνι*, Ἐπετ. Ἑταιρ. Κρητικῶν Σπουδῶν 1 (1938), 425—429; Исти, *Συμβολή εἰς τὴν μελέτη τῶν Σλαβικῶν, Αρμενικῶν καὶ Τουρκικῶν ἐποικήσεων ἐν Κρήτη*, Ἐπετηρίς Ἑταιρ. Κρητ. Σπουδῶν 2 (1938), 7—19.

[10] Θεόδουλος μοναχός (Θωμᾶς Μάγι), PG. 145, 441—444. Види: Π. Χρίστου, *Τὸ Ἁγ. Ὄρος, Ἱστορία, Τέχνη, Ζωή*, Αθήνα 1987, 136.

[11] Π. Χρίστου, *нав. дело*, 99.

[12] *Исто*, 88.

[13] *Исто*, 103.

[14] *Исто*, 136.

[15] Тада је био приморан и Григорије Синајит да са својим монасима напусти Магулу, источну страну Велике Лавре, и пређе на западну страну да би избегао Турке гусаре који су започели пљачкашке походе са циљем поробљавања монаха ради продаје, в. Π. Χρίστου *нав. дело*, 137.

[16] *Исто*, 78.

[17] Као и Григорије Синајит, в. *Исто*, 161.

[18] A. Papadopoulos-Kerameus, *Description des lieux hors de l'ile de Crète*, Православный Сборник 56 (1903), 17. V. J. Tarnanidis, *Les relations des Serbes avec le centre hésychaste du Mont Sinaï au XIVe siècle*, in: L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle, Beograd 1987, 140.

[19] Χρ. Μαλτέξου, *Ἡ Κρήτη στήν διάρκεια τῆς περιόδου τῆς Βενετοκρατίας* (1211—1669), *Κρήτη: Ἱστορία καί Πολιτισμός*, II, Κρήτη 1988, 115.

[20] Овде захваљујем проф. Теолошког факултета у Атини г. Д. Гонису на указаној библиографији и, уопште, за савете у вези с овим чланком.

[21] Δ. Ντιγκμπασάνης, *Βιβλιοθήκη καί Αρχεῖο στο Σινᾶ, Οἱ θησαυροί τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγ. Αικατερίνης*, Αθῆναι 1990, 353.

[22] J. Tarnanidis, *нав. дело*, 138.

The Inscripition H CHPOTHANH next to Virgin at Alikampo

Silas Kukijaris

The author's conclusin is that two inscriptions could have appeared owing to Slavic monks who came to Crete during the 14th century.

Лоза Јесејева у Светим апостолима у Солуну

Никос Дионисопулос

UDK 75.052.033.2.046.3(495.622),,13"

The meaning of composition as well as identification of depicted persons and inscribed scrolls has been presented.

У цркви Светих апостола у Солуну на источном зиду јужног брода наоса налази се једна од најзанимљивијих симболичних тема византијске уметности — сцена Лозе Јесејеве.

Спада у ансамбл фресака цркве, који датира после 1315. године[1]. Композиција је, на жалост, у лошем стању. Веома је оштећена у доњем делу, и натписи, који би могли олакшавати тумачење сцена и идентификацију фигура, делимично су сачувани. У овом раду смо поново пажљиво прегледали целу композицију и дошли до неких нових података, који допуњавају и у извесној мери исправљају резултате претходног тумачења[2].

Познато је да Лоза Јесејева приказује Христов родослов и да се њено порекло налази у цитату из књиге пророка Исаије: „Исклијаће младица из пања Јесејева, изданак ће избити из његова корена..." (*Исаија,* XI, 1—3), који је истовремено извор њене иконографске схеме[3].

У Светим апостолима две главне лозе укрштају се, настављају, и даље развијају на плавој позадини, у једном лучном оквиру, укључујући у њиховим гранама три важна иконографска елемента, карактеристична за сваку Лозу сложеног типа:

1. Старозаветни цареви и Христови преци;
2. Старозаветни пророци;
3. Пророчке симболичне сцене.

При врху слике доминира Христова фигура. Детаљније, у централној вертикалној осовини композиције и између Христа у крошњи и оштећене Јесејеве фигуре у дну слике стоји шест царева. Са обе стране тог царског реда насликана су два низа од шест Христових предака. Бочно и паралелно том стаблу, дванаест пророчких сцена размештено је у кружним облицима створеним од грана дрвета. У позицији свих тих фигура и сцена се осећа једно унутрашње кретање ка врху, које се завршава попрсјима два претка лево и десно од непокретне Христове фигуре. Снажни гестови двадесет два старозаветна пророка са развијеним свицима, који се организују на две истобројне групе, у бочним полукружним редовима слике, доприносе овој пирамидалности до врха. У чашицама листова акантуса, близу појаса, насликана су попрсја девет предака, пет на северном и четири на јужном делу композиције. Све што је сачувано у доњем оштећеном делу су једна пророчка сцена и фрагменти две друге.

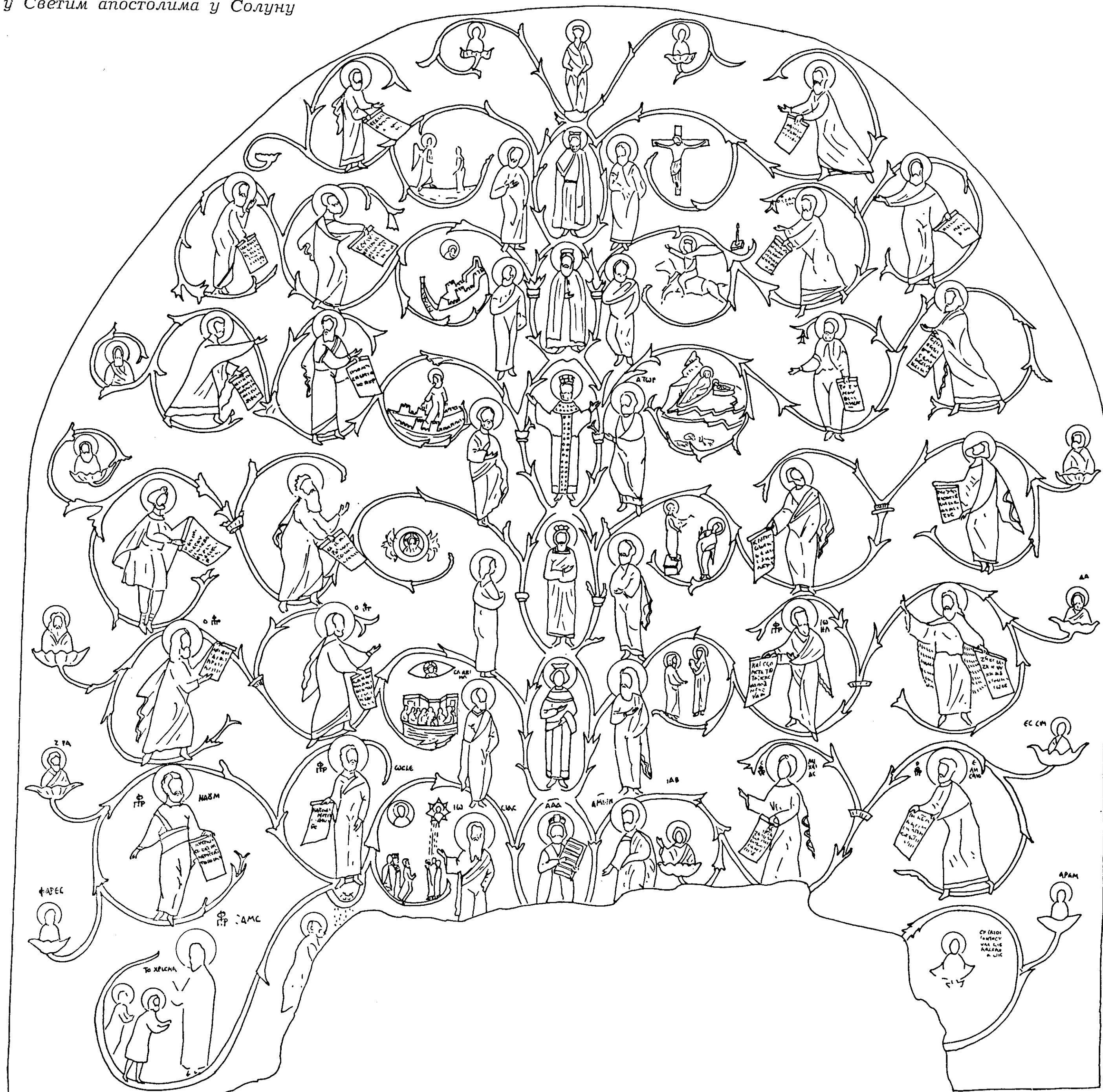
Враћајући се у централни ред слике, видимо да је само једно име сачувано и идентификује прву фигуру одоздо: Давид ($\widehat{\Delta\Lambda\Delta}$) у царском костиму старозаветних источњака држи свој карактеристичан инструмент, киниру. Сачувана је горња половина фигуре. Цар носи плави огртач, тамноцрвену хаљину и круну са истакнутим орнаментом на предњем делу. Натписи осталих фигура ишчилели су, али рекло би се са сигурношћу да два краља изнад Давида јесу Соломон и Ровоам, јер у свакој Лози где постоје натписи увек читамо њихова имена после њега.

Ових шест ликова скупљено је у једну целину, која је по одећи веома архаична, изузев Соломона, који је обучен у царски костим четрнаестог века. Приказан је у свечаном кестењастом сакосу са манијаком, украшеним перибрахионима и наруквицама; лор му је пребачен преко леве руке. На жалост, његова глава је веома оштећена, али види се да носи високу отворену круну. Трећи старозаветни цар је млад (кратке косе), као и његови претходници. Насликан је с укрштеним рукама и носи дугачку пастелнозелену хаљину. Четврти лик обема рукама придржава стилизовану лозу. Његов гест у овој целини фигура са слабијим гестовима рекло би се да балансира ову симетричну и истовремено сложену композицију. Млад је, кратке косе и кратке браде. Носи круну с бисером и кратку мрку хаљину с огрлицом украшеном драгим камењем. Предња трака, која му пада низ прса, на порубу је украшена драгуљима. Ритмично смењивање топлих и хладних боја јасно се види у одећи петог цара. Топла нијанса светлоцрвеног огртача покрива хладнођу

[1] Живопис је, по мишљењу А. Ксингопулоса, настао између 1315. и 1320. године, што значи после уклањања патријарха Нифона I са престола, в. A. Xyngopoulos, *Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique,* Art et société à Byzance sous les Paléologues (Venice, 1971), 85—89. Сотирис Кисас сматра, на основу историјских података, да фреске потичу из године 1328—1334, в. С. Кисас, *О времену настанка фресака у цркви Светих Апостола у Солуну,* Зограф 7, 1977, 52—57. В. J. Ђурић ставио је ово сликарство, на основу стилских особености, у време око 1340. године, в. *Портреты в изображениях рождественских стихир,* Византия,Южные Славяне и древная Русь. Западная Европа, Сборник статей в чест В. Н. Лазарева, Москва 1973, 245, 254, нап. 4. Кр. Стефан, исто по стилским особеностима, претпоставља да је живопис настао у другој деценији четрнаестог века, в. Christin Stephan, *Ein Byzantinisches Bildensemble, Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki,* Wernersche Verlagsgesellschaft Worms, Manuskripte zur Kunstwissenschaft, изд. 1986, стр. 148—175. Страјкер, на основу дендрохронологије, исправља датирање — на приближно 1329. годину, као terminus non ante quem за целу изградњу цркве. Међутим, то се не може поистоветити са датирањем у 1310—1314. годину, одређену на основу натписа и историјских околности, в. P. I. Kuniholm and C. L. Striker, *Dendrohronological Investigations in the Aegean and Neighboring Regions,* 1983—1986, Journal of Field Archaelogy 14, стр. 387.

[2] A. Xyngopoulos, *Les fresques,* 87, указао је први пут на постојање теме Лозе Јесејеве у живопису Светих апостола. Kr. Stefan, *Die Mosaiken und Fresken,* 148—175, описала је сцену Лозе, преписијући цитате на свицима пророка и идентификујући их са одговарајућим текстовима у Септуагинти. Међутим, што се тиче објашњења сцена, Стефан се више ограничила на теолошко тумачење, а мање се ослањала на упоређење елемената ове Лозе и паралела у другим Лозама.

[3] A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse,* London, 1934, 1.



плавичасте хаљине. Носи малу круну на глави, и дланом десне руке показује Христово место на слици. Старац је дуге браде, као и његов наследник, шести и последњи цар, који носи кестењасту хаљину и тамнозелени огртач.

Посредни степен између непокретне фронталности царева и веома живих покрета пророка чине фигуре предака десно и лево од царског низа. Њиховим приказивањем се одступа од фронталног начина, јер сликар није оклевао да начини неколико иновација. Ликови се често дају у профилу, и једна фигура десно од Ровоама виђена је с леђа. Сви преци, и они који су насликани на листовима акантуса носе хитоне и химатионе. Колорит је нарочито жив. Разне боје — маслинаста, кестењаста, пастелнозелена, плава, ружичаста, све у светлим нијансама, дају овој целини предака колористичну разноликост.

По старом мишљењу Ауроре Насте, Христови преци на средњем пољу слике представљају дванаест Јаковљевих синова, исто као у Вороњецу[4]. Међутим, сачувана имена у неким местима воде у друге резултате и изолују пример Вороњеца као посебан случај.

С обе стране Давида стоје Јосиа (ΙΩCΙΑC) и Амон (ΑΜΩΝ). Десно од Соломона налази се Салатиил (CΑ[Λ]ΑΘΙΗΛ), а лево од четвртог цар Азор (ΑζΩΡ)[5]. Од дванаест осталих предака приказаних у попрсјима само пет чувају њихова имена. У северном доњем углу фреске читамо Фарес (ΦΑΡΕC), а изнад њега Зар Ζ[Α]ΡΑ. У супротној страни и у истој висини насликани су Арам (ΑΡΑΜ) и његов отац Есром (ΕC[Ρ]ΩΜ). Поред фигуре насликане изнад Есрома се види остатак натписа ΔΑ, највероватније трећи слог имена Јуда ([ΙΟΥ]ΔΑ).)

На основу оваквих података може се закључити да је сликар следио Христову генеалогију, као спомињање Јеванђеља по Матеју. Матеј је споменуо четрдесет и две генерације, а овде срећемо тридесет. У тој генеалогији искључено је двадесет генерација од Адама до Авраама, а од Јаковљевих синова Матеј спомиње само Јуду.

[4] Aurora M. Nasta, *L'Arbre de Jessé dans le peinture Sud-Est Européenne*, Revue des études Sud-Est Européennes XIV, 1, Bucaresti 1976, 29—44.

[5] Натпис уз Азора није забележен код Кр. Стефан.

Сачувана имена показују да се преци у солунској Лози могу поделити у две групе: они који претходе Јесеју и они који следе после њега. Другој групи припадају сви цареви и преци насликани у центру слике. Изузев царског низа, редослед је исти као у Јеванђељу по Матеју, или у Ерминији Дионисија из Фурне[6], и можемо га попунити почињући лево од Давида: ΑΜΩΝ, ΙΩCΙΑC, Јехонија, CΑ[Λ]ΑΘΙΗΛ, Зоровавел, Авиуд, Елијаким, ΑζΩΡ, Садок, Ахим, Елиуд, Елеазар.

Тешко је идентификовати две последње и веома избледеле фигуре предака на врху слике, али сигурно су то личности које се налазе у непосредном додиру са Христовим ликом. Чим је Богородичина фигура, која се обично среће у другим Лозама у позицији испод Христа, одсутна у свој Лози, њихова важност као непосредних сведока Христовог боравка на земљи постаје већа[7].

Распоређивање прве групе предака, у бочним низовима фреске, у вези са генеалошким редом је мало слободније. Међутим, рекло би се да се и остали изабрани а нераспознати преци могу тражити међу библијским личностима од Авраама до Јесеја. Према томе, општи преглед распореда предака показује да ове групе одговарају двама „генеалошким временима". Једно тече бочно на слици, а друго вертикално од дна до врха. Оба времена се везују у оштећеном лику Јесеја, у доњем централном месту композиције. Овако важна улога предака у тумачењу Христове природе добија јаснији карактер, и потврђује се на најбољи начин историјска истина Христовог земаљског живота.

Дупли низови старозаветних пророка на јужном и северном делу слике доприносе геометричном карактеру композиције. Пророци са развијеним свицима се крећу слободно у простору, окрећући ка центру слике, и њихове снажне емоције изливају се у изразите динамичне гестове, у једној целини, где преовлађују хладни колорит у одећи и пажљива моделација ликова. Неке фигуре идентификују се уз помоћ имена сачуваних нарочито у доњем делу фреске. Два пророка — Данил и Илија — обележена су одећом, док сви остали носе хитоне и химатионе без посебних нагласака. У овом случају извор текстова исписаних на свицима показује, у већој мери, њихов идентитет. Томе доприноси и сликарско познавање стварања портрета.

Присуство пророка и симболичних сцена на слици доводи у једну хоризонталну поделу на седам зона, које се могу поделити на четрнаест делова. Сваки део, искључујући редове предака и царева, обухвата два пророка и једну симболичну сцену, изузев прве зоне, где постоје фрагменти само сцена, и последње, где крај сваке сцене стоји по један пророк.

Кружећи погледом од северног угла према врху, а од врха ка јужном углу композиције, испитиваћемо сваки део посебно преписујући текстове свитака, који у великој мери разјашњавају садржину сцена.

Северни део прве зоне (одоздо)

Прва сцена илуструје МИРОПОМАЗАЊЕ ДАВИДА (1 *Цареви* 16: 10—13). У горњем делу пише ΤΟ ΧΡLCΜΑ, јединствени наслов на слици, који није избледео. Фигуре су веома избледеле, али се ипак могу распознати. Поред Самуила сачувано је његово име, које се делимично чита, али се лако препознаје $\overset{Φ}{ΠΡ}$ CΑΜΟ[VΗΛ][8]. Млади Давид у краткој црвеној хаљини клања се стојећој фигури старца Самуила с подигнутим рукама. У овом догађају присутна је још једна фигура, која вероватно представља Давидовог оца, Јесеја[9].

Од РУНА ГЕДЕОНОВОГ (*Судије* 6: 36—40) — друге и веома оштећене сцене — сачувани су само фрагменти. Гедеон је окренут главом ка полукружном медаљону, са Христовом фигуром у попрсју, откуда падају жуте капи росе. Види се да су Гедеону подигнуте руке напред, али није јасно да ли цеди росу у суд или наређује Богу да осуши руно покривајући росом целу земљу[10].

Позиција обе сцене у доњем делу слике није случајна, јер се и у другим Лозама скоро увек срећу на овом месту, десно од Јесејевог опруженог тела.

Северни део друге зоне

Пророк Наум сачувао је своје име $\overset{Φ}{ΠΡ}$ ΝΑΟVΜ). Средовечан је, кратке косе и кратке браде, обучен у плавичаст хитон, с тамноплавим клавусима, а огрнут сивим химатионом. Држи свитак у левој руци с текстом свог пророштва.

..ΔȢ ΕΓΩ ΕΓ:
CΕ ΚΑΤΙΚΩ
ΛΕΓΙ ΚC ΠΑΝ
ΤΟΚΡΑΤΩΡ

(*Наум* 2: 14)
Ιδού εγώ επί σε,
λέγει κύριος
παντοκράτωρ...

Пророк Осија ($\overset{Φ}{ΠΡ}$ΩCΗΕ) је стар, кратке седе косе и браде. Приказан је у фронталном ставу, као и пророк Наум, држећи свитак у десној руци с текстом свог пророштва.

ΠΑΤΑΞΕΙ
....ΜΟΤΤΩ
ΗΜÂC
ΚC

(*Осија* 6: 1)
...πατάξει και
μοτώσει ημάς

---

[6] *Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της Ζωγραφικής τέχνης, υπό Α. Παπαδοπούλου—Κεραμέως*, εν Πετρουπόλλι 1909, 73—75.

[7] У Орвиету, на пример, на овом месту насликани су арханђели Гаврил — који са Богородичином фигуром чини једну сцену Благовести — и пророк Исаија, највећи сведок Христовог оваплођења међу пророцима (M. D. Taylor, *The prophetic scenes in the Tree of Jesse at Orvieto*, The Art Bulletin 54, 1972, стр. 410). У Воронецу срећемо ликове Јована Претече и Јосифа (M. D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, DOP 34—35, 1980, схема 22), а у Великој Лаври Јована Претече и Гаврила (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, 60, сл. 151), (J. Yiannias, *The Wall Paintings in the Trapeza of the Great Lavra on Mount Athos: A Study in Eastern Orthodox Refectory Art*, Diss. Univ. of Pittsburgh. 1971. 60. 164).

[8] Текстови Септуагинте помињу се овде по идентификацији коју је направила К. Стефан, али са неколико наших исправки у читању цитата свитака.

[9] Обично је иста сцена у другим Лозама опширнија, јер, изузев Самуила и Давида, присутна је и скупина Давидове браће. У Вороњецу су насликани само Самуил и Давид, док у Сучевици постоји друга сцена, само са ликовима Самуила и Јесеја, изузев обичне сцене са Самуилом и Давидом (Aurora Nasta, *L'Arbre de Jessé*, стр. 37). У Дечанима се сцена употпуњава сликањем Јесеја иза Самуила (В. Р. Петковић, *Дечани, II*, Београд, 1941, стр. 51). Кр. Стефан није видела натпис који стоји уз лик Самуила.

[10] Иста сцена у Орвиету је наративнија, обухватајући обе епизоде према старозаветном тексту (M. D. Taylor, *The Prophetic scenes*, стр. 405), док већина осталих Лоза представља само једну епизоду. Није ретко ни појављивање на гумну једног анђела, који игра улогу Божијег заступника, као на пример у Орвиету, Сопоћанима и у поствизантијским Лозама Лавре и Вороњеца.

У трећој сцени пет ликова чине две скупине. Две фигуре у попрсју се појављују изнад прве скупине у медаљону, и изнад друге у шестокракој звезди. Због лоше очуваности, не види се да ли имамо појављивање Бога и Христа или само Христа. Фигуре друге групе моле подигнутих руку, док црвена киша — ужарена киша — пада на њих.

Мајкл Тејлор претпоставља да ова сцена наговештава појаву у Лаври теме Бог командује Јакову да оде у Египат[11]. Сигурно је да постоји велика иконографска сличност између ових сцена, али и једна важна разлика. У Лаври насликани бунар међу људским фигурама потврђује претходни наслов, док присуство црвене кише у солунској Лози, знак кажњавања, води у други закључак.

Већ смо поменули да текстови на свицима пророка помажу тумачењу сцена, а да нису бирани без одређеног циља. Посматра се дакле једна унутрашња веза, између спасења, која обећавају реченице на свитку Наума, и прве групе, и између Осијиног пророштва разорног карактера и друге групе. Према томе, не би била грешка препознати једну групу праведника под Божијом милошћу и једну групу грешника под Христовом казном. Вероватно имамо једно рано приказивање Обећања Страшног суда, теме која се обично среће, у мало друкчијем облику, у поствизантијским Лозама, нарочито у Румунији[12].

Северни део треће зоне

Први пророк је стар, дуге косе и браде, а огрнут маслинастим химатионом. Поред њега види се само скраћеница $\overset{\Phi}{\Pi}$Р (пророк). Држи свитак Исаијиног пророштва.

К[illegible]ЄТАІ
[illegible]АКОН
ΠΎΡΟC
ΚΑΛΑΜΗ

(*Исаија* 5: 24)

...καυθήσεται
καλάμη υπό άνθρακος
πυρός...

Пророк Јона лако се препознаје по изгледу и по тексту. Стар је, кратке седе браде, широког носа и скоро без косе, како се описује и у приручницима. Држи свитак свог пророштва.

ЄΊΠЄ ΚC ΠΡ
ΜЄ ΠΟΡЄV
ΘΗΤΙ ΠΡΟC
NINЄΒΙ Τ
ΠΟΛΙΝ Τ
ΜЄΓΆΛΗΝ

(*Јона:* 1: 1—2, 3: 1—2)

...λόγος κυρίου προς
Ιωνάν... πορεύθητι
εις Νινευή την
πόλιν την μεγάλην...

Истакнуто место у четвртој сцени добија осам људских фигура распоређених у тераси неке зграде. У горњем делу доминира фигура Христа Емануила у попрсју, насликана у медаљону. Топле нијансе црвене и зелене боје у одећи ликова у контрасту су са белим зидовима зграде у позадини. Однос фигура и архитектонског простора је изузетно хармоничан и уравнотежен.

Тешко је одредити текстуални извор ове сцене, због иконографске оригиналности и недостатка натписа, и других сличних сцена с којима се може упоредити[13]. Међутим, сазнање њеног садржаја је могуће уз помоћ писаних реченица на свицима оба пророка. Цитат првог пророштва је узет из пете главе дела пророка Исаије, где Бог објављује суђење паганским народима, и царству Месијевом. У другом тексту помиње се град Нинива, који је, у делу пророка Јоне, симбол спасења грешника преко вере. Према томе, може се претпоставити да је у овој сцени представљен, апстрактним начином, град Нинива, а да људске фигуре у вези са ликом Христа Емануила, симболом оваплоћеног Слова, симболизују — ако се сме дати сцени приповедни наслов — „Оправдање вере посредством појаве новозаветног Христа"[14].

Северни део четврте зоне

Први пророк обележен је одећом. Данил је млад, без браде, у својој типичној одећи. Носи кратку плаву хаљину са жутим широким порубом. Огртач му је тамноцрвен с белом поставом. Хаљина му не покрива колена, остављајући да се виде беле ногавице, и ноге у анаксиридама. На глави носи старозаветни шешир.

Образовање сликара у стварању портрета, његова зависност од старијих узора и уметничко схватање најуспешније су се изразили у Даниловом лику. Пажљиво моделовање лица, осетљиво комбиновање топлих и хладних боја и хармонизован покрет тела откривају сликара који зна како да споји монументалност са класицистичким духом.

Данил носи текст свог пророштва.

Κ ΙΔΟ ἈΝῊΡ
ЄΝΔЄΔΥ
ΜЄ́ΝΟC ΒΑ
ΔΔῚΝ Κ [illegible]
[illegible]ΦῪCΑ[illegible]
ΠΙЄΡ[illegible]ЄΝ

(*Данил* 10: 5)

..και ιδού ανήρ είς
ενδεδυμένος βάδδιν,
και η οσφύς αυτού
περιεζωσμένη...

---

[11] M. D. Taylor, *A Historiated Tree*, стр. 167.

[12] У Молдовици испред скупине праведника насликана је у цвету лотоса Богородичина фигура у попрсју, са два анђела са стране. На горњем делу приказана су попрсја Бога и Христа (P. Henry, *L'arbre de Jessé dans les églises de Bukovine*, Bibliothèque de l'Institut Français des Hautes-Etudes en Roumanie, Mélanges, 1928, 4). М. Тејлор, *Historiated Tree*, 172, сматра да у румунским Лозама Објављивање Страшног суда наглашава есхатолошко обећање Вазнесења, и подсећа на парафразу Апостолских дела 1 : 11. Кр. Стефан назива ову сцену Божији суд.

[13] Једино на Лози Мораче, на истом месту, постоји једна сцена у којој можемо наћи неку сличност, где су пред зградом насликане три људске фигуре с подигнутом десном руком у гесту дивљења ка Христовом попрсју у горњем делу сцене (Сретен Петковић, *Морача*, Београд, 1986, црт. стр. 253).

[14] Kr. Stefan, *Die Mosaiken und Fresken*, 162, 163, назива сцену Спасења преко обраћања Богу, и проширује њено тумачење у оквирима симболике Педесетнице и Силаска светог Духа на апостоле.

По мишљењу Тејлора, ова сцена вероватно наговештава Обећање Страшног суда у румунским Лозама, (M. D. Taylor, *Three Local Motifs in Moldavian Trees of Jesse, with an Excursus on the Liturgical Basis of the Exterior Mural Programs*, RESEE, 12, 1974, 267). Међутим, не постоји ни једна иконографска сличност између солунске сцене и румунских која би могла да подржи такво упоређење.

У Дечанима се налази једна сцена у којој је, на основу натписа (Јона, Нинива), представљена иста тема, иако нешто друкчијег иконографског решења.

Други пророк има кратку седу разбарушену косу и кратку седу браду. Носи текст Језекиљевог пророштва.

ἐΝ ΤΩ ΠΟ
ΡΕ.. CΘΑΙ
ΤΑ ΖΩΑ Ἐ
Π ΡΕΟΝ

(*Језекиљ* 1: 19)

..εν τω πορεύεσθαι τα ζῶα επορεύοντο οι τροχοί...

Приказивање динамичног лика пророка Језекиља и цитат његовог пророштва налазе се у непосредном додиру са садржајем пете сцене, у којој се може лако препознати представа ВИЂЕЊА ЈЕЗЕКИЉЕВОГ. У овој апокалиптичној визији Христос, као Старац Дана, приказан је у белом медаљону, коју окружују серафими. Обучен је у бели хитон с плавим клавусима. Десном руком благосиља, а у левој држи затворени свитак[15].

Северни део пете зоне

Први пророк, стар, кратке седе косе и обле кратке браде, приказан је у живом покрету, подижући десну руку ка врху слике. Левом држи свитак с текстом пророка Малахије.

ΙΔΟΥ ΚΣ ΜΕΓΑ
Λ ΘΗCΕΤΑΙ
ΥΠΕΡΑΝΩ Τ
ΟΡΙΩΝ ΙΕ
ΡΥCΑΛΗΜ

(*Малахије* 1: 5)

Εμεγαλύνθη κύριος υπεράνω των ορίων του Ισραήλ..

Други пророк има кратку седу косу и кратку седу браду. Преко сивкастог хитона с црвеним клавусима носи ружичасти химатион. Држи свитак Језекиљевог пророштва.

ἘΠΙΦΛΕΞΕΙ
ἘΠ ΑΥΤΟΥC
ΚΣ ΠΥΡ

(*Језекиљ* 38: 22)

...και πυρ και θείον βρέξω επ' αυτόν και επί πάντας τους...

У шестој сцени Христова фигура у тамноплавом хитону диже се изнад зидова неког града. Знак кажњавања опет се појављује, док црвена ужарена киша пада на град из Христове руке.

Очигледно је да је сликар, желећи да разјасни садржину сцене, заменио у цитату Малахијевог пророштва реч Израил — која је по преводу Септуагинте наведена у овом тексту — речју Јерусалим. На основу тог податка, деструктивног садржаја Језекиљевог пророштва и иконографије, може се закључити да ова сцена представља ПРОКЛЕТСТВО ЈЕРУСАЛИМА, тему која се обично среће у поствизантијским Лозама[16].

Северни део шесте зоне

Први пророк, у зеленкастом химатиону, држи свитак с текстом из дела пророка Агеја.

ΙΔΟΥ ΛΕΓΕΙ
ΚΣ ἘΝ ΤΩ
ΤΟΠΩ ΤΟΥ
.Ο ΔΩCΩ
...Ρ:ΝΗΝ
... ΠΟ

(*Агеј* 2: 9)

...και εν τω τόπω τούτω δώσω ειρήνην, λέγει κύριος παντοκράτωρ...

Други је стар, кратке седе косе и седе браде. Приказан је у плавичастом хитону, а огрнут је окерним химатионом, с подигнутом десном руком у мирном покрету ка Христовој фигури на врху. Левом држи свитак с текстом пророка Михеја.

Κ CΥ ΠΥ..
ΠΟΙΜΝΙΟΥ Α
ΧΜΩΔΗC
ΘΥΓΑΤΕΡ
..ΩΝ ἘΠ..

(*Михеј* 4: 8)

και συ, πύργος ποιμνίου αυχμώδης, θύγατερ Σιών, επί σε (ήξει και εισελεύσεται η αρχή η πρώτη)

Мајсторија сликара јасно се види у седмој сцени, где је успео да представи један град у облику брода у јединствено хармонизованој и симболичној схеми. Представа града у облику брода, симболика веома позната у антици, открива класицистичко образовање сликара. Сивкаста боја камених градских бедема налази се у савршеној комбинацији са кестењастом бојом бродског костура. Уметничка осетљивост види се још у детаљној представи женског лица, истуреног на прамцу брода, за коју би се рекло да је персонификација града. Медаљон на горњем делу сцене окружује Христову фигуру, која се окреће с десном подигнутом руком ка месту брода, држећи мали затворени свитак. Христов лик тешко се истиче, јер је, као и медаљон, сликан истом, плавичастом бојом.

По томе што је иконографија сцене изузетно оригинална, и што се не може упоредити с другим примерима, тешко је одредити њен текстуални извор. Ограничићемо се, као и у претходним сценама, на податке које нам пружају цитати на свицима пророка и сама иконографија сцене[17].

Ако се запитамо о којем граду је реч, можемо претпоставити да је у питању Јерусалим, јер у цитату Михејевог пророштва постоји јасно упућивање на њега фразом Θύγατερ Σιών. Друго питање је да ли у овој сцени Христос благосиља или се појављује као осветник. Одсуство икаквог знака кажњавања и садржај Агејевог пророштва, где је истакнуто Божије обећање за доминацију Мира, подстичу на закључак да имамо једну сцену у којој Христос благосиља и обећава спасење.

Реч је сада о симболици спасења и о томе како се то означава на сцени. Чини се да иконо-

---

[15] M. Tejlor, *A Historiated Tree*, 167, претпоставља да ова сцена илуструје тему Христос виши од четири планине, која се по његовом мишљењу понавља у Лаври. Међутим, види се да не само одсуство планина на сцени већ и цела иконографија, и снажна повезаност између Језекиљевог текста и сцене, искључују такво објашњење.

Kr. Stefan, *Die Mosaiken und Fresken*, 164, 165, истакла је, такође, важност текста пророка Данила, који алудира на Божију визију и призива Божији суд.

[16] Kr. Stefan, *Die Mosaiken und Fresken*, 166, слично схвата ову сцену, али не везује је за град Јерусалим.

Присуство црвене кише, солунска сцена добија наративнији иконографски карактер у вези с другим примерима у Дохијару и Вороњецу, где је тумачење исте сцене засновано на написаној легенди.

[17] Kr. Stefan, *Die Mosaiken und Fresken*, 168, нешто је другачије схватила симболични садржај ове сцене, погрешно идентификујући представљене детаље. Није видела да је реч о представи града у облику брода, на чијем прамцу је глава жене. Уместо тога наводи постојање женске фигуре која лежи испред неког града.

графско решење даје за то неко објашњење. Јерусалим у тексту пророка Михеја описан је придевом ”AIXMΩΔΗΣ“ што је метафора за усахли, без живота град. У Лаври постоји једна сцена — по мишљењу Тејлора, представља Уништавања Содоме[18] — где се Христов лик, насликан на листу у облику чамца, и вода, која тече с његовог попрсја, падајући као водопад на град, идентификују не само схематично него и хроматично. Представљени су у истој плавичастој боји у којој су насликани Христово попрсје и медаљон на сцени Светих апостола[19].

На основу тог упоређења може се претпоставити да се у солунској сцени спасење усахлог града непосредно означава не само представом брода него и плавом бојом Христове фигуре, симболом спаса посредством течног елемента[20].

Северни део седме зоне

Избледела фигура последњег у овом низу пророка држи свитак с текстом у шест редова, од којег постоје само остаци, па се због тога тешко може препознати његово порекло.

K ЄΔΩKЄ ..
KC ΤΩ ΙΝΚΩΒ
ЄΠΑΝ ι..
..... ΑΠΟΚ
..... ЄΑΝ
..... ΤΩ

У делимично очуваној осмој сцени смештене су две јако избледеле фигуре. Један анђео са црвеним крилима стоји пред мањом мушком фигуром. Према тексту неидентификованог пророка, у другој фигури могла би се препознати Јаковљева личност. Међутим, на основу иконографског упоређења, не можемо искључити могућност да је у овој сцени приказан Мојсије, који добија таблице закона од анђела, што је тема опет веома позната у поствизантијским Лозама[21].

Јужни део седме зоне

Оштећена фигура пророка, приказана у динамичном покрету, држи свитак с текстом Јеремијевог пророштва.

... ЄΥΤЄΚ
ЄΜΒΑΛΩΜ
ΞΥΛΟΝ ЄΙC
ΤΟΝ Α...

(*Јеремија* 11:19)

Δεύτε και
εμβάλωμεν ξύλον
εις τον άρτον αυτού...

Текстуални садржај јасно упућује на пророштво Христовог РАСПЕЋА, теме која се представља у суседној сцени, изузетно једноставне и концизне у свом значењу. Умрли Христос на крсту лебди у празнини плаве позадине[22].

Јужни део шесте зоне

Први пророк у сивкастом химатиону окренут је посматрачу, држећи свитак са веома оштећеним текстом, тако да се не може препознати његово порекло.

ΠΑΤΑΞЄΙ
.... ΜΟ
... ΚΝ Κ

Поред другог пророка пише ΠΦΡ ZAXAPIAC, и то је једино име сачувано у горњем делу слике. Пророк Захарија држи свитак свог пророштва.

ЄΩΡΑΚΑ
Τ:Ν:ΧΤΑ
Κ :ΔΥΑΝΡ
ЄΠΙΒЄΒΙ
ΚΩC ЄΠΙ
:.. ΠΩΝ Π..

(*Захарија* 1 : 8)

Εώρακα την νύκτα
και ιδού ανήρ
επιβεβηκώς επί
ίππον πυρρόν.

У десетој сцени приказана је крилата фигура анђела који језди на коњу. Подигнуте десне руке, у живом је покрету ка Христовом лику у крошњи, док су му крила раширена уназад. Анђео и коњ насликани су истом светлоцрвеном бојом.

Представа анђела-коњаника у Лози Јесејевој није ретка појава. Најстарији пример забележен је у Ариљу из 1296. године[23], али његово приказивање наставља се и у поствизантијским Лозама.

У солунској сцени, према тумачењу Захаријеве визије (1,1—17), на коју се односи текст другог пророка, анђео-коњаник је означен управо као арханђео Михаило. Важно је да арханђелов лик није представљен овде као ратник, јер нема оружја, али његова симболика налази се у црвеној монохромности фигуре и у месту на композицији.

---

[18] M. D. Taylor, *A Historiated Tree,* схема 20.

[19] M. D. Taylor, *A Historiated Tree,* 140, истичући велику иконографску сличност између солунске Лозе и Лозе у Лаври, сматра да припадају заједничком моделу развијеном у области Солуна и Свете Горе.

[20] По Грабару, симболика брода се појављује већ у ранохришћанским примерима, нарочито у Римској надгробној уметности. У Qasr el-Lebia светионик с бродом симболизује спасење Хришћана посредством Цркве. На мозаику из шестог века иста идеја истакнута је симболом брода. И заиста, у натпису се каже ”ΠΛΩΙΟΝ ΗΡΗΝΗΣ“ што значи: спасење поистовећује с миром, као и у случају солунске сцене (André Grabar, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien,* Cahiers Archéologiques XII, 1962, 115—152).

[21] Kr. Stefan, *Die Mosaiken und Fresken,* 169—170, препознаје у сцени Јаковљево присуство и због тога претпоставља да сцена приказује део из Варуха (Варух 3 : 37—4 : 4). Да је представљен Јаков, тема би била изузетно оригинална, јер у другим Лозама је Мојсијева фигура она која добија таблице закона, и сликар би давао сцени другачије значење. У Вороњецу, Лаври, Молдовици, Морачи, срећемо сцену на истом месту као и овде, то јест десно од царског низа и близу врха.

[22] Једноставна је и у Лози насликаној у спољној припрати Богородице Љевишке из 1307—1313. године (*Богородица Љевишка,* Драга Панић и Гордана Бабић, Београд 1988, сх. стр. 139).

Често приказивање персонификација Сунца и Месеца с обе стране крста у другим Лозама, као на пример у Орвијету и Вороњецу, истиче тријумфални карактер сцене и подсећа на текст Амоса 8:9 и Јоила 3:15, (Nava, *L'albero di Jesse nella cattedrale d'Orvieto e la pittura bizantina,* Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'arte, в. 371).

[23] Н. Л. Окуњев, Арилеље, Seminar Kondakovianum VIII, Праг 1936, 231—233, сх. I, стр. 56.

Црвена боја, према схватањима византијских писаца, означава анђеле светлости. Истовремено је симбол ватре, моћи, божанске силе која спаљује грех и пламене природе арханђела[24]. У Лози се, међутим, објављује још једна симболика.

Позиција анђела-коњаника у Лози Јесејевој налази се обично између две сцене: једна илуструје псалм 84 : 12, представљајући Правду у облику ваге и Истину у облику свеће, а друга визију Христовог рођења. Солунски сликар сачувао је симбол Истине из прве, насликавши поред шиљастог медаљона са анђеловим ликом црвену свећу. Овако се црвена боја анђелове фигуре обогаћује значењем Истине и анђео у вези са суседном новозаветном сценом Христовог рођења постаје заштитник и сведок Истинитости Христове земаљске појаве[25].

Јужни део пете зоне

Први пророк има кратку седу косу и кратку седу браду, а огрнут је сивкастим химатионом. Држи свитак Авакумовог пророштва.

ΚΕΠΙ
ΒΗСΟΜΑΙ
ЄΠΙ ΠЄΤΡ
Κ ΙΔΟ ΚС
ΗΞЄΙ ΚΟ
ΧΡΟΝΗ..

(*Авакум* 2 : 1, 2 : 3)

. . .και επιβήσομαι
επί πέτραν. . .
. .(ότι ερχόμενος) ήξει
και ου μη χρονίση. . .

Цитат из дела пророка Исаије је написан на свитку другог пророка, који је стар, кратке седе косе и браде и има на себи плави хитон с црвеним клавусима.

Τ..ЄΝ
Μ..Κ.
ΘΗС
ΛΥΚΟС
ΜЄ

(*Исаија* 11 : 6)

. .και συμβοσκηθήσεται
λύκος μετά αρνός. . .

Десном руком показује на сцену визије ХРИСТОВОГ РОЂЕЊА, на коју се односе реченице овог пророштва.

Насликана је камена пећина, у којој Богородичина фигура седи на црвеној простирци, обучена у тамноплав мафорион. Поред ње је Христос, у знатно млађем узрасту, увијен у пелене. На доњем делу скупљене су различите животиње.

Полукружна контура стене истиче осећање љубави и заштите, које се распростире од Богородичиног тела. Садржај Исаијиног текста, с друге стране, разјашњава значење насликаних животиња и наговештава блажен карактер сцене.

Јужни део четврте зоне

Млад пророк, кратке косе и кратке браде, диже своју главу ка врху слике, носећи свитак с текстом Даниловог пророштва.

ΑΝΑΣΤΗСΙ
ΚС Ο ΘС ΤΟ
ΟΥΝΟΥ ΒΑ
СΙΛΙΑΝ Η
ΤΟ.

(*Данил* 2 : 44)

. .αναστήσει ο Θεός
τού ουρανού
βασιλείαν, ήτις εις
τούς αιώνας (ου
διαφθαρήσεται)

Други пророк, кратке браде и скоро без косе, преко плавичастог хитона носи зелен химатион. Његов цитат је из дела пророка Амоса.

Κ ΙΔΟΥ ΑΝΡ
ЄΠΙΒЄΒΙ
ΚΩС ЄΠΙ
ΤЄΙΧΟС
ΑΔΑ.

(*Амос* 7 : 7)

. .και ιδού ανήρ
εστηκώς επί
τείχους αδαμαντίνου. . .

У дванаестој сцени Христова фигура у тамноплавом хитону стоји на зиду, који се у тексту пророка Амоса описује као дијамантски. Христос показује минијатурну планину једном старијем човеку, који реагује гестом страхопоштовања[26]. Тејлор, пошто је иста сцена насликана и у Орвиету, сматра да представља Навуходоносоров сан (Данил 2 : 34), па је тако сцену назвао Камен одсечен без руку, препознавајући у другој фигури Данилову личност[27].

По мишљењу истог истраживача, камен се идентификује с Христовим ликом и симболизује његово оваплоћење. Међутим, ово се не може узети као релевантно, јер постојање имена Мојсија у истој сцени у Дечанима, с којом се идентификује друга фигура, оставља могућност другачијег тумачења[28].

Јужни део треће зоне

Пророк Илија обележен је одећом, јер преко плавичастог хитона носи своје карактеристично кестењасто руно с белом поставом. Има дугу разбарушену косу и дугу браду. Десном подигнутом руком показује на Христово место на слици, а у левој држи свитак с текстом свог пророштва.

ΖΗ ΚС ΚΑΙ
ΖΗ Η ΨΥ
ΧΗ ΜΟΥ
.Ι ΚΑΤΑΛ
.ΩСЄ

(2, *Цар.* 4,2 : 2)

Ζη κύριος και
ζη η ψυχή σου,
ει καταλείψω σε. . .

---

[24] О симболизму црвене боје лика арханђела Михаила и историји иконографије анђела-коњаника в. Смиљка Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михаила у Леснову,* Зограф 8, стр. 55—58.

[25] Kr. Stefan, *Die Mosaiken und Fresken,* 169, назива сцену „Meßschnur(?) изнад Јерусалима“, наслов који, чини се, не одговара стварном садржају сцене, јер идентификује представу ваге поред коњаника, а не свећу, која је заиста насликана.

[26] На слици се јасно види да Христос држи камен, а не вагу, како мисли Кр. Стефан, (Chr. Stephan, *Die Mosaiken und Fresken,* 165, 166).

[27] M. D. Taylor, *The Prophetic Scenes,* 406.

[28] В. Р. Петковић, *Дечани, II,* Београд, 1941, стр. 52.

Други пророк је стар, кратке седе косе и седе браде. Носи текст Јоиловог пророштва.

ΚΑÌ ЄϹΑΙ
ΜЄΤΑ ΤΑ
ΤΑ, ΚΧЄ
·ω ΑΠΟ ȣ
:ΝϹ Μȣ
..ΝΑϹΑ

(*Јоил* 3 : 1)

Και έσται μετά ταύτα και εχχεώ από του πνεύματός μου επί πάσαν σάρκα…

Суседна сцена лако се препознаје као СРЕТЕЊЕ. Првосвештеник старац Симеон испружених али покривених руку у знак поштовања стоји пред Богородичином фигуром с Христом на рукама, спреман да прихвати дете-Христа. Важна је чињеница да се ова, као и друге сцене на слици, ограничава само на првобитне ликове догађаја, који су ипак довољни да се истакне одговарајућа симболика.

Јужни део друге зоне

Пророк Јелисеј (Ο ΠΡΦ ΕΛΙϹΑΙΟϹ) има кратку косу и кратку браду. Обучен је у светлоплав хитон, а огрнут је зеленим химатионом. Носи текст из књиге *Царева* 4,2 : 12.

ΠΌΡ ΠΌΡ Α
ΜΑΙ:.ΛΚ:
ΙΠΠЄΥϹ ȣ Κ
ΟΥ ΚЄΙΔЄΝ
·:·...ȣΚЄΙΝ

Πάτερ πάτερ, άρμα Ισραήλ και ιππεύς αυτού·και ουκ είδεν αυτόν έτι και επελάβετο των ιματίων αυτού…

Глава пророка Михеја (Ο ΠΡΦ ΜΙΧΑΙΑϹ) веома је оштећена; међутим, види се да је млад, кратке кестењасте косе. Држи свитак с текстом из дела пророка Наума.

...ΛЄ
...ΙΡΤΑ
ΖЄ ΙȣΔΑ
ΤΑϹ ЄΟΡΤΑ
Ϲȣ ΚΑΙ ΑΠΟ
ΔΟϹ ΤΑϹ ЄΥ
ΧΑϹ ȣ

(*Наум* 2 : 1)

…εόρταζε, Ιούδα, τας εορτάς σου, απόδος τας ευχάς σου…

Четрнаеста сцена представља претка Јакова. Сачувана је скраћеница његовог имена (ΙΑΒ) изнад шиљастог медаљона[29]. Јаков је, као и други преци у бочним редовима композиције, приказан у попрсју на листу акантуса, а носи преко плавичастог хитона ружичаст химатион.

На први поглед чини се као да Јаков, са изразитим гестом десне руке, благосиља, али, пажљивијим посматрањем, видимо да се назиру жути краци једне звезде, па се са сигурношћу може тврдити да је у питању ЈАКОВЉЕВА ЗВЕЗДА (*Бројеви* 24 : 17). Имамо овде једну простију представу ове теме, јер је обично у другим Лозама насликана цела седећа Јаковљева фигура, која држи ореол са Христовом стојећом фигуром.

Јужни део прве зоне

Очекивало би се, на основу сложеног иконографског типа Лозе Јесејеве, да су у овој доњој зони представљене фигуре античких филозофа и сивила или сцена Валаама и магарца. Међутим, од иконографске тематике ове зоне види се само једна веома избледела и делимично сачувана сцена, прилично необичног карактера.

У средини медаљона створеног од грана акантуса приказано је попрсје једног лика на листу. Поред њега распознају се остаци натписа у пет редова, али њихова лоша очуваност ствара тешкоће за правилно тумачење, и тако се тешко може сазнати садржај сцене.

ϹΚ::ΙΟϹ,
:ΟΝΤΟϹ:Κ
:ΛΑ:ωΙȣ
ΛΑΥЄΜȣ
:ΝЄ:ΙΙϹ

Једино у Лози Лавре, чију смо велику иконографску сличност са солунском Лозом већ спомињали, на истом месту, то јест у доњем левом углу Лозе, постоји сцена у чијој је средини приказана Христова фигура у попрсју на цвету акантуса, а поред ње скупина црквених великодостојника. Ова сцена подсећа на тринаесту строфу Акатиста, где се црквени великодостојници суочавају са настајањем новозаветног Христовог учења[30].

Овај детаљни опис указује на очигледну жељу сликара да осветли тумачење сцена уз помоћ текстова написаних на свицима пророка. После пажљивог истраживања фреске, не види се ни једно слово сачувано на сценама, изузев доње зоне Лозе, да би се могло утврдити некадашње постојање наслова. Овако би се рекло да тежина у тумачењу сцена пада нарочито на цитате. Морамо још указати на чињеницу да су текстови из дела Језекиља, Михеја, Данила и Исаије наведени два пута. Због недостатка натписа, тешко је говорити о дуплом приказивању ових пророка, упркос видљивој разлици у њиховим физиономијама. Али неко објашњење за то може ипак да се да. Имајући у виду случај пророка Михеја — чија се личност потврђује написаним именом — који држи текст из дела пророка Наума, могло би се претпоставити да се личност приказаног пророка не идентификује увек с извором текста на свитку који држи.

Правописне грешке, и нарочито једна слободнија интерпретација одговарајућег текста Старог завета, која се посматра у цитатима неколико пророка, откривају посредан однос сликара према тексту Септуагинте. Чини се да се сликар служио приручником, у ком су написани цитати неопходни за његов рад.

Лоза Јесејева у Светим апостолима не излази својом иконографијом из њеног основног значења: из симболике о догми Христовог Ова-

---

[29] Скраћеница ΙΑΒ уз Јаковљеву фигуру није забележена код Кр. Стефан.

[30] M. D. Taylor, *A Historiated Tree*, стр. 170. Такође, Chr. Stephan, *Die Mosaiken und Fresken*, стр. 160.

плоћења. Присуство предака, чија успомена се прослављa у литургији пре Недеље Божића[31], истиче људско порекло Христа. Јеврејски пророци постају сведоци и заштитници Христовог Новог завета, док теолошка алегорија сцена сведочи да је пророштво о објављивању Христа на земљи испуњено.

У својој целини сцене следе заједнички узор, што је карактеристично за већину сачуваних Лоза. Постоје оне које се односе на Христа-Месију и његову инкарнацију, као што су: ЈЕЗЕКИЉЕВА ВИЗИЈА, ЈАКОВЉЕВА ЗВЕЗДА, Камен одсечен без руку(?), МИРОПОМАЗАЊЕ ДАВИДА, ХРИСТОВО РОЂЕЊЕ, РУНО ГЕДЕОНОВО. Друге, као што су: СРЕТЕЊЕ, ПРОКЛЕТСТВО ЈЕРУСАЛИМА, Мојсије добија таблице закона од анђела (?), СВЕЋА ИСТИНЕ, РАСПЕЋЕ[32], имају интензиван апологични карактер и везују се с догмама Нове Цркве, коју је засновао Христос.

Солунски сликар обогатио је ову тему с три прилично оригиналне сцене, чије смо тумачење покушали да разјаснимо, и које вероватно припадају другој наведеној категорији. То су: Обећање Страшног суда, сцена са описним насловом Оправдање вере посредством појаве новозаветног Христа, и сцена Христовог благослова.

На први поглед види се искљученост било каквог наративног односа међу сценама, јер свака од њих чини једну аутономну целину са својом симболиком. Али не може се порећи, после пажљивијег посматрања, постојање једног унутрашњег „теолошког ритма“, где после есхатолошког осећања долази свеза коегзистенције с Богом, мирољубив моменат благослова следи после уништавања, осећање мира и вечности прекида се за земаљску снагу елемента ватре.

Међутим сав тај симболизам сачињава једну општију алегорију, веома омиљену у зидном сликарству у доба Палеолога, која се распростире у целој иконографији композиције.

Познато је да је у цркви Светих апостола, која је у средњем веку била католикон манастира посвећеног Богородици[33], Лоза Јесејева насликана међу другим сценама, од којих већину чине Богородичине префигурације. Оваква њена позиција у ансамблу фресака цркве није случајна, јер Лоза постаје пре свега симбол Богородице, претварајући у слику на најбољи начин речи византијских песника да је Богородица „грана од корена Јесејева а цвет њен Христос“.

---

[31] S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle,* L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani, 1965, изд. В. Ј. Ђурић, Београд 1967, 43.

[32] Аурора Наста, op. cit. (нап. 4), пише о апологетском карактеру ових сцена, дајући објашњење засновано на црквеним текстовима.

33 Κ. Δ. Καλοκύρης, *Ο Άγιος Δημήτριος και οι Άγιοι Απόστολοι της Θεσσαλονίκης,* Επιστημονική επετηρίς Θεολογικής Σχολής Θεσσαλονίκης, Θεσ/νίκη 1970, 23—24.

The Tree of Jesse in the Church of the Apostoles in Thessaloniki

Nikos Dionisopoulos

The article presents a detailed description of the damaged fresco of the Tree of Jesse in the church of the Apostles in Thessaloniki. It identifies the presented persons, re-examines contents of scroll texts and interpretation of scenes. It is assumed that three rather original compositions are also painted (Promise of the Last Judgement, Justification of Faith and Christ's Blessing). In this church, the Tree of Jesse, which presents the Christ's genealogy, is at the same the symbol of the Virgin.

S. G.

О византийских мозаичньих иконах в Древней Руси

Юрий Пятницкий

UDK 75.051.033.2::738.5(495+47)(093)

By using written sources from the 16th and 17th century, this article increases the knowledge about the number of known Byzantine mosaic icons, and the ways of their transfer to Russia, mostly from Athos.

Портативные мозаичные иконы являются одним из самых изысканных видов византийского художественного творчества. Набранные из мельчайших кубиков разнообразных минералов и тончайших металлических пластинок (чаще всего серебряных и золотых), украшенные драгоценными чеканными и филигранными окладами, они поражают богатством художественных решений и ювелирной техникой исполнения. Именно миниатюрные мозаичные иконы как нельзя более наглядно отражают утонченно-рафинированное искусство двора византийских василевсов. По своему художественному уровню они могут быть поставлены в один ряд с прославленными византийскими перегородчатыми эмалями и живописными миниатюрами рукописей. Все эти три вида творчества, по-видимому, связаны между собой. Очевидно, что мастера портативных мозаик и эмалей отталкивались в иконографии и стилистических приемах от миниатюр. Ведущим и едва ли не единственным центром изготовления портативных мозаик были константинопольские придворные мастерские. Эти иконы представляют большую редкость: в разных собраниях мира хранится немногим более сорока произведений.[1] Не вызывает сомнения, что Древняя Русь была знакома с этим видом византийского искусства и на Руси бытовали портативные мозаичные иконы. Сегодня в советских хранилищах имеется шесть византийских миниатюрных мозаик.

Рис. 1. Икона „Св. Феодор Стратилат". Первая половина XIV в. Эрмитаж

В Москве в Историческом музее находится икона „Христос Эммануил" конца XIII — начала XIV в., привезенная в 1860 г. с Афона известным русским путешественником и коллекционером Петром Севастьяновым. В Киеве в музее Восточного и Западного искусства хранится икона „Св. Николай Чудотворец" конца XIII — начала XIV в., происходящая из собрания киевских коллекционеров Ханенко, которая в конце XIX в. находилась в Испании, в местечке Више около Барселоны. В Ленинграде, в Эрмитаже, имеются три иконы: „Св. Феодор Стратилат", „Иоанн Предтеча" (ранее изображенный святой отождествлялся с пророком Самуилом) — купленые в 1885 г. в Париже в составе коллекции Александра Базилевского, и „Четверо святых" — из коллекции академика Николая Лихачева.[2] В Тбилиси, в музее Института истории искусств имени Г. Н. Чубинашвили, хранится икона „Св. Георгий" (XIII в.), найденная Рене Шмерлинг в церкви Спаса в селении Мацхвариши в Верхней Сванетии.[3] Существует описание еще одной мозаичной иконы — „Св. Николай" второй половины XII в. (?). Она была принесена в середине XIX в. известным церковным деятелем Порфирием Успенским с Синая, из монастыря Св. Екатерины и подарена им в музей Киевской Духовной Академии.[4] В 1943 г. икона, по-видимому, была вывезена немецкими войсками вместе с другими экспонатами киевских музеев в Германию. По сведениям очевидцев, огромный транспорт музейных вещей из Киева погиб ночью с 17 на 18 февраля 1943 г. во время бомбардировки. Возможно, в этом транспорте находилась мозаика „Св. Николай".[5] Таким образом, хранящиеся в музеях Советского Союза мозаики, за исключением икон „Св. Георгий" из Верхней

---

[1] I. Furlan, *Le icone bizantine a mosaico,* Milano, 1979, № 1—44.

[2] A. Bank, *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums,* Leningrad, 1978, № 246, 261—264; Пятницкий Ю. А. *Новая атрибуция византийской портативной мозаики из собрания Эрмитажа* (у штампи).

[3] К. Вајцман, Г. Алибегашвили, А. Вољскаја, Г. Бабић, М. Хацидакис, М. Алпатов, Т. Воинеску, *Иконе,* Београд, 1983, Р. 89, 109.

[4] Н. Петров, *Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской Духовной* Академии, Вып. I. Киев, 1912, С. 10—11, № 9, тбл. X.

[5] Г. И. Вздорнов, *История открытия и изучения русской средневековой живописи, XIX век,* Москва, 1986, С. 334, примеч. 81.

Сванетии и „Четыре святителя“ из собрания Николая Лихачева,[6] происходят из частных коллекций и поступили в Россию во второй половине XIX в. Однако в письменных источниках мы нашли упоминания о мозаичных иконах в Древней Руси и о путях их поступления.

В документах XVI—XVII вв. о приездах в Россию греческого духовенства имеются многочисленные сведения об иконах и других памятниках искусства, приносимых ими в качестве благословений и подарков. В двух случаях в документах прямо указано о поднесении мозаичных икон. В 1583 г. в Москву прибыли старцы из афонского монастыря Хиландар: эклесиарх Григорий, иеромонахи Вениамин и Серапион. В праздник святителя Николая Чудотворца — 6 декабря — они были приняты царем Иоанном IV Грозным и поднесли ему „образ Архангела Михаила, мозаический в серебре, и мощи св. исповедника Анфима“.[7] Одновременно царевичу Феодору Иоанновичу был поднесен образ Богоматери, обложенный серебром с греческой надписью, „ἡ ἐλπὶς τῶν ἀπελπισμένων“ (надежда ненадежным, отчаявшимся).

В мае 1625 г. царь Михаил Федорович принимал представителей греческого духовенства: архимандрита Кирилла (племянника иерусалимского патриарха Феофана), архимандрита Григория из монастыря Св. Саввы Освященного в Палестине, архимандрита Игнатия с келарем и старцами из монастыря Ватопед на Афоне. Среди поднесенных царю святынь упоминаются привезенные из Ватопеда мозаичный образ Спасителя, мощи свв. Киприана и Иустины и правая рука св. мученицы Татьяны.[8] Они вошли в состав Образной палаты, где хранились иконы, панагии, образки, кресты и иная „святость“ московских царей. К сожалению, дальнейшая судьба этих мозаичных икон неизвестна.

Вышеприведенные сведения представляют интерес для истории византийских портативных мозаик. Упоминание иконы „Архангел Михаил“ в серебряном окладе расширяет иконографический репертуар и увеличивает число мозаичных икон, имевших серебряные оклады. В корпусе Итало Фурлана приводятся 15 произведений, сохранивших либо, судя по конструкции деревянной основы, предполагавших наличие чеканных, филигранных или эмалевых окладов.[9] Сегодня к ним можно прибавить мозаичный образ „Архангел Михаил“, поднесенный в 1585 г. царю Иоанну IV Грозному хиландарскими старцами.

Анализ портативных мозаик показывает, что их наибольшее количество сохранилось на Афоне: по две иконы в Лавре св. Афанасия, Ксенофе, Ватопеде; по одной в Хиландаре, Эсфигмене, Ставрониките. Следует отметить, что в Ватопеде до конца XIX в. находилось еще одно мозаичное произведение: „Св. Иоанн Златоуст“, подаренное монастырем русскому послу в Стамбуле А. И. Нелидову. Сегодня она хранится в собрании Думбартон-Окс в Вашингтоне (США).[10] К числу происходящих с Афона мозаик мы теперь можем добавить еще две: „Архангел Михаил“ в серебряном окладе, который до 1583 г. находился в Хиландаре, и икона Спасителя — до 1625 г. хранившаяся в Ватопеде. Афонское происхождение, как мы уже упоминали, имеет и мозаика „Христос Эммануил“ из Исторического музея в Москве, привезенная Петром Севастьяновым в 1860 г. в результате его знаменитой художественно-археологической экспедиции на Афон. Икона предназначалась для поднесения великой княгине Марии Николаевне — организатору и покровителю этой экспедиции.[11] К сожалению, в бумагах Петра Севастьянова нам не удалось обнаружить сведения о том, где конкретно был приобретен этот уникальный памятник. Возможно, упоминания о нем, так же как и о двух других мозаиках, поднесенных русским царям, сохранились в документах монастырских архивов. Изучение и публикация архивов Афона, смеем надеяться, прольет новый свет на судьбу византийских портативных мозаичных икон, бытовавших в России.

К иконам, судьба которых связана с Русью, относится и мозаика „Св. Анна с Марией“ в серебряном чеканном окладе, хранящаяся ныне в монастыре Ватопед на Афоне. Она датируется XIII—XIV вв. и относится к произведениям константинопольских придворных мастерских.[12] На ее обороте сохранилась монограмма: (по изданию

[6] Об этой иконе Ю. А. Пятницким подготовлена специальная работа.

[7] А. Н. Муравьев, *Сношения России с Востоком по делам церковным*, СПб., 1858, Том I, С. 128.

[8] А. Н. Муравьев, *Сношения России с Востоком по делам церковным*, СПб., 1860, Том II, С. 27—28.

[9] I. Furlan, *op cit.*, P. 26—32.

[10] O. Demus, *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, Dumbarton Oaks Papers, Washington, 1960, № 14., P. 110—119.

[11] *Государственная библиотека имени В. И. Ленина, Отдел рукописей*, Фонд 269, раздел IV, дело 2344/№ I, лист 253.

Рис. 2. Икона „Иоанн Предтеча“. Первая половина XIV в. Эрмитаж

Рис. 3. Икона „Четыре святителя“ в живописном обрамлении. Первая половина XIV в. Эрмитаж

В Δ
— | —
П |
Т

Г. Милле[13]), которую исследователи расшифровывают как название монастыря Ватопед (Βατοπεδίον). Несколько иное написание монограммы привел Н. П. Кондаков: но не дал ее расшифровки.[14] Кроме монограммы на обороте иконы имеется славянская надпись: „ЦРЦИ И ВЕЛИКОИ KN-ГÑИ АНАСТАСIИ“. Согласно этой надписи, икона принадлежала первой жене русского царя Иоанна IV Грозного — Анастасии Романовне Захарьиной-Юрьевой (около 1530/1532—7. VIII 1560). Каким образом личная икона русской царицы могла попасть в афонский монастырь? Попробуем высказать об этом некоторые соображения.

В Δ
— —
П |
Т

Документы XVI—XVII вв. изобилуют не только сведениями о приездах иерархов на Русь за „милостынею“, но и о посылках из Москвы. часто с „торговыми людьми“, денежных вкладов и поминок в обители Православного Востока. Известны приезды в Россию афонских старцев при Василии III и особенно при Иоанне IV Грозном. В описи царского архива XVI века и посольского приказа 1614 и 1626 годов неоднократно упоминаются грамоты и книги от архимандритов, игуменов и старцев различных афонских монастырей, а также книги с записями об их приездах и посылаемой милостынею.[15] Наиболее часто встречаются упоминания монастырей св. Пантелеймона (Руссик), Хиландар и Ватопед. На самом Афоне, особенно в Хиландаре, сохранились многочисленные материальные свидетельства этих активных контактов: грамоты русских царей, русские иконы XVI — начала XVII вв., завеса (катапетазма), вложенная царицей Анастасией в 1556 г.[16]

В некоторых изданиях, в частности, в корпусе византийских мозаик Итало Фурлана, икона „Св. Анна с Марией“ считается вкладом царицы Анастасии в Ватопед. Однако надпись на обороте иконы носит владельческий характер, а не вкладной, посвятительный, как, скажем, на вложенных Анастасиею завесе 1556 г. в Хиландаре, или пелене 1550 г. и покрове 1557 г. в Троице-Сергиевой Лавре.[17] Нам представляется, что мозаичная икона в Ватопеде — не вклад русской царицы, а присланный Иоанном IV Грозным после смерти супруги вклад по царице Анастасии на помин ее души. Надписи XVI в., по характеру аналогичные той, что находится на мозаике „Св. Анна с Марией“ мы встречаем на иконах XV—XVI вв. в Троице-Сергиевой Лавре. Они находятся на оборотах образов, поступивших в монастырь после смерти владельцев, как вклад на помин души. Это „Богоматерь Одигитрия“ с надписью „княгини Анны Микулинской“, „Богоматерь Петровская“ — „Сильвестра Ступишина“, „Богоматерь Петровская“ — „Елизария Чоботова“, „Богоматерь Владимирская“ с надписью „образ Настасьин Игнатьевы Чемоданова“, „Богоматерь Одигитрия“ — „образ Федора Даниловича Салтыкова“.[18]

В источниках и различных исторических исследованиях единодушно отмечается особо нежное отношение Иоанна IV Грозного к своей первой жене. Это особое отношение проявилось и в щедрой, раздаваемой в течение многих лет, милостыни по царице Анастасии. В описи царского архива XVI в. в ящике 217 значился „список милостинной черной, каков список дан казначеем, велено роздати милостиня по церквам по царице и великой княгине Анастасии“.[19] По-видимому, он был составлен вскоре после смерти царицы, то есть после 7 августа 1560 г. Во вкладной книге Троице-Сергиева монастыря отмечено: „70 (1562) г. августа в 21 день государ же царь и великий князь Иван Васильевич всеа Русии по своей царице и великой княгини Анастасии вкладу 1.000 рублев“.[20] В царском архиве, кроме вышеупомяну-

---

[12] I. Furlan, *op. cit.*, № 25.

[13] G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Récueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos*, Paris, 1904, P. 26—27.

[14] Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне*, СПб., 1902, С. 113.

[15] Описи царского архива XVI века и архива Посольского приказа 1614 года, М., 1960, С. 21, 36—37; *Опись архива Посольского приказа 1626 года*, М., 1977, Ч. I, С. 71—72, 217.

[16] Д. Богдановић, В. J. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд, 1978, Р. 134—135, 149—155; Н. П. Кондаков, *Памятники христианского искусства на Афоне*, С. 180—182, 246—247, тбл. XI.

[17] Т. Н. Манушина: 1) Пелена 1550 г. царицы Анастасии Романовны, *Памятники культуры. Новые открытия*, Ежегодник, 1980, Л., 1981, С. 435—442; 2) *Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея*, М., 1983, С. 66—67, 184. № II; с. 89—90, 211. № 31.

[18] Т. В. Николаева, *Древнерусская живопись Загорского музея*, М., 1977, № 100, 104, 109, 178, 223.

[19] *Описи царского архива...* С. 41; С. О. Шмидт, *Российское государство в середине XVI столетия, Царский архив и лицевые летописи времени Ивана Грозного*, М., 1984, С. 175.

[20] *Вкладная книга Троице-Сергиева монастыря*, М., 1987, С. 27.

того милостинного списка хранились „грамоты черные и отпуски во Царьгород купцов Офонасья Глядова да Ивана Коткова со государьскою рухлядью, и во Святую Гору, и в Олеаксандрею, и на Инаскую Гору (Синайскую — П. Ю.) с милостиною по царице и великой княгине и по князе Юрье Васильевиче".[21] Поскольку князь Юрий Васильевич, брат Иоанна IV, умер 24 ноября 1564 г., то приблизительно этим же временем следует датировать и этот документ. В 1571 г. московский царь послал к турецкому султану Селиму купца Семена Барзунова и посланника Андрея Кузминского, а с ними милостыню на Афон и Синай, константинопольскому и александрийскому патриархам. Среди милостыни на Святую Гору были посланы 700 рублей по царице Анастасии и 400 рублей по брату Юрию. Кроме этого отдельные грамоты и милостыня были посланы в Хиландар и Пантелеймоновский монастыри. Архимандриту Хиландарской обители Прохору было выдано еще в Москве 500 рублей для поминовения царицы Анастасии, а в Пантелеймоновский монастырь послано 200 рублей по царице Анастасии, чара серебряная по царице Марии и 150 рублей по князю Юрию.[22] По-видимому, среди посланной на Афон милостыни, скорее всего вскоре после смерти царицы, то есть после августа 1560 г., находилась мозаичная иконка „Св. Анна с Марией", принадлежавшая лично царице Анастасии, о чем и сообщает надпись на обороте иконы.

Сегодняшнее местонахождение мозаики в монастыре Ватопед не служит бесспорным свидетельством того, что она была послана Иоанном IV именно в эту афонскую обитель. Известны случаи, когда древние памятники переходили из одной обители в другую. Вместе с тем вклад драгоценной иконы русской царицы именно в Ватопед далеко не случаен. Уже отец Иоанна IV, великий князь Василий III называется в грамотах ктитором этого монастыря. На поминовение своих родителей и предков в 1515 г. он отправил в Ватопед серебряную чару, камчатые ризы и пелены к иконам.[23] В 1581 г., посылая на Афон деньги на помин царевича Ивана, московский царь особо отмечает Ватопед, которому было дано 820 рублей — больше, чем всем другим обителям.[24] В русских документах Ватопед часто именуется „Великоцарьским монастырем".[25] В проводимой московскими правителями политике усиления авторитета великокняжеской власти, равенства России с другими крупнейшими европейскими и восточными державами немаловажное значение придавалось родству московских князей с византийским царственным домом последних Палеологов. Брак Василия III, сына Софьи Палеолог, с княгиней Еленой Глинской, которая по матери была родственницей, хотя и не кровной, последних сербских деспотов, давал основание русским великим князьям считать себя в определенной мере наследниками древних православных царей.[26] По примеру византийских императоров и сербских деспотов Василий III, а тем более Иоанн IV — первый из московских великих князей, венчавшийся на царство и принявший титул „боговенчанный царь и князь великий и самодержец всеа Русии"[27] — осуществляли ктиторство над „царскими" обителями Афона — Ватопедом и Хиландаром, добавив к ним русский монастырь св. Пантелеймона. Поэтому вклад Иоанна IV в Ватопед личной иконы своей усопшей супруги, повторяющий обычаи византийских императоров, как бы еще раз подчеркивал преемственную связь царей всея Руси с византийскими василевсами.

Каким образом Анастасия Романовна стала обладательницей такой драгоценности, как византийская мозаичная икона? Не исключено, что она могла быть поднесена в 1547—1560 гг. (время царствования Анастасии) приезжавшими в Москву восточными иерархами, в частности, старцами Ватопеда. Однако нам кажется более вероятным другой путь. Мозаичная икона „Св. Анна с Марией" имела какое-то особое значение в жизни Анастасии и Иоанна IV Грозного. Представляя величайщую редкость и ценность, она была послана царем на Афон, хотя мы знаем из источников, как дорожили московские правители древними греческими иконами и иной „святостью". Самым значительным событием в жизни Иоанна IV и Анастасии, конечно же, была сама их свадьба. Напомним, что детство и отрочество Иоанна IV прошло в тяжелой обстановке дворцовых переворотов, притеснений и обид. Ему было всего три года, когда умер отец (Василий III) и регентшей при малолетнем великом князе стала его мать Елена Глинская. Через пять лет, в 1538 г. она неожиданно скончалась. Говорили, что великая княгиня была отравлена. Начался период борьбы боярских группировок. Последними временщиками (с лета 1546 г.) в малолетство Иоанна IV были вновь его родственники по материнской линии — бабка княгиня Анна Глинская и дядья — Михаил и Юрий Глинские. Они, надеясь на упрочение своего положения, организовали венчание на царство Иоанна IV и принимали активное участие в свадбеной церемонии.

Подробно женитьба Иоанна IV описана в „свадебных делах"[28] и в „Постниковском летописце" (середина XVI в.). Именно в последнем содержатся важные для нас сведения. После смотрин дочерей бояр и князей, бывших в Москве, и выбора Анастасии Романовны Юрьевой-Захарьевой, царь „(...) велел ей быти на своем дворе в своих полатах. А у ней велел быти матери ее Ульяне Романове жене Юрьевича да княгине Настасье княж Василья Васильевича Шуйского, да бабке своей княгине Анне княж Василья Глинского".[29] Далее автор „Постниковского летописца" сообщая о венчании 3 февраля 1547 г. подчеркивает, что оно состоялось „на святого Семиона богь приемца и Анны пророчици".[30]

---

[21] *Описи царского архива...* С. 35.

[22] А. Н. Муравьев, *Сношения России...* Т. I, С. 126—127.

[23] А. Л. Хорошкевич, *Русское государство в системе международных отношений конца XV — начала XVI в.*, М., 1980, С. 202—203.

[24] Н. Ф. Каптерев, *Русская благотворительность монастырям св. Горы Афонской в XVI, XVII и XVIII столетиях,* Чтения в Обществе любителей духовного просвещения, М., 1882, С. 93—94. См. также спор о ризах, пожалованных Иоанном IV в Ватопед в 1583 г. — А. Н. Муравьев, *Сношения России...* Т. I, С. 147.

[25] *Опись архива Посольского приказа 1626 года,* М., 1977, Ч. I, С. 70—71.

[26] А. Л. Хорошкевич, *Русское государство...* С. 175—176, 217; М. Н. Тихомиров, *Иван Грозный и Сербия; М. Н. Тихомиров, Исторические связи России со славянскими странами и Византией,* М., 1969, С. 83—88.

[27] М. Н. Тихомиров, *Малоизвестные летописные памятники;* М. Н. Тихомиров, *Русское летописание,* М., 1979. С. 194 (№ 3. Соловецкий летописец второй половины XVI в.).

[28] *Древняя Российская Вивлиофика,* М., 1790, Ч. XIII, С. 29—35; В. Д. Назаров, *Свадебные дела XVI века,* Вопросы истории, М., 1976, № 10, С. 110—123.

[29] М. Н. Тихомиров, *Записки о регентстве Елены Глинской и боярском правлении 1533—1547 гг.;* М. Н. Тихомиров, *Русское летописание,* М., 1979, С. 180.

[30] М. Н. Тихомиров, *Записки...* С. 181.

Рис. 4. Икона „Св. Анна с Марией". Конец XIII—XIV вв. Греция. Афон. Монастырь Ватопед. Снимок 1890-х годов

В соответствии с „Свадебным чином" середины XVI в., после сговора „тесть одаривает зятя первым благословением — образом, кубком или ковшом, бархатом, камкой, сороком соболей". Затем мать жениха приезжает осматривать невесту и присылает ей „крест или панагию". Второе благословение происходит после обряда „вскрывания" новобрачной, на второй день свадебной церемонии. Свекор „сыну своему и снохе своей на вскрыванье явит благословение свое, образы или кресты и панагеи". После чего новобрачная со свахами отправляется к свекрови, „раскрыта, и свекры и боярыни тут целуются и здоровают и благословляют кресты или панагеи, перстни".[31] Поскольку родители Иоанна IV скончались задолго до свадьбы, благословение невесты в данной ситуации могло исходить только от бабки царя — княгини Анны Глинской, тем более, что она принимала непосредственное участие в подготовке Анастасии Романовны к свадебной церемонии. Именно в благословение от Анны Глинской могла получить молодая царица мозаичную византийскую икону „Св. Анна с Марией". На особую роль Анны Глинской в женитьбе Иоанна IV указывают не только письменные источники. Видимо, не случаен был выбор дня венчания — праздник святых Симеона и Анны, как и имя первого ребенка — дочери Анны (10. 08. 1547 — 20. 07. 1550). Следует отметить, что на мозаике изображна святая, соименная княгине Анне и, таким образом, вполне допустимо предположить, что она была владелицей этой иконы и благословила ею жену своего внука Иоанна IV. В том же 1547 г., после московского восстания, обвинившего Анну Глинскую в колдовстве, она постриглась в монахини под именем Анисьи.[32]

Изображения св. Анны с младенцем Марией на руках довольно редки в византийском искусстве и не отличаются единством иконографического типа. В XIV в. этот сюжет получает наибольшее распространение в сербском искусстве.[33] Нет оснований сомневаться в константинопольском происхождении мозаичной иконы „Св. Анна с Марией". Однако, если наше предположение о принадлежности этой иконы княгине Анне Глинской верно, то эта портативная мозаика имеет непосредственное отношение к истории и культуре Сербии.

Анна Глинская была дочерью сербского воеводы Стефана Якшича. Сведения о роде Якшичей содержатся в так называемом Руварчевском родословце, написанном, по мнению М. Н. Тихомирова, в Крушедольском монастыре. Монастырь был основан Георгием (в иночестве Максимом) Бранковичем — сыном сербского деспота Стефана. Георгий и его брат Иован претендовали на роль последних сербских деспотов и всячески акцентировали свое царственное происхождение.[34] Руварчевский родословец отличается не только достоверностью и осведомленностью автора, но и любопытной направленностью на подчеркивание родственных связей сербского царского дома и самодержцев всея Руси. Род Якшичей занимал высокое положение в Сербском государстве. Как пишет автор родословца, они „беху больши вельможи у царь и у кралев и у воиводи србскыихь даже и до деспоть, и от племене ихь и от родов ведеще се кралевскаго".[35] Одна из дочерей воеводы Стефана Якшича — Елена — вышла замуж за деспота Иована Бранковича. Ее сестра Анна — за князя Василия Львовича Глинского. „И роди князь Василие и кнегиня Анна велику кнегиню Елену. По том благоверний господарь кнезь Василие Иванович самодржац васеи Русии поеть себе супружницу, великую кнегиню Елену и роди от нее два сина: цара и великаго кнеза Ивана, самодерьщца васей Русии (...). Понеже прежде Елена царица србскаго роди цара Константини благочестиваго васем грекомь, на последакь же вьтора Елена царица, велика кнегиня срьбска, роди цара и великаго кнеза Ивана Васильевича самодрьжца васеи Руси, надежду васего новаго Исраиля".[36] Происхождение княгини Анны Глинской и се родственные связи с последними сербскими деспотами Бранковичами могут объяснить появление у нее драгоценной византийской мозаичной иконы. В связи с этим следует вспомнить о монограмме на обороте иконы. Как правило в таких монограммах заключались сведения

---

[31] Чин свадебный *Памятники литературы Древней Руси. Середина XVI века,* М., 1985, С. 175—176, 190.

[32] *Вкладная книга Троице-Сергиева монастыря,* С. 50. По-видимому, скончалась около 1553 г.

[33] В. Г. Пуцко, *Памятник средневековой сербской живописи в Троице-Сергиевом монастыре, Советское славяноведение,* М., 1969, № 6. С. 54—58.

[34] Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и Јужнословенским земљама,* Београд, 1960, С. 193—204.

[35] Цит. по кн.: М. Н. Тихомиров, *Иван Грозный и Сербия,* С. 86.

[36] Цит. по кн.: М. Н. Тихомиров, *Иван Грозный и Сербия,* С. 86—87.

о владельце. В нашем случае интерпретация монограммы как названия монастыря Ватопед далеко не бесспорна, особенно если учесть разницу в воспроизведении в изданиях Г. Милле и Н. П. Кондакова. До публикации удовлетворительного снимка с оборота иконы вопрос о расшифровке монограммы остается открытым. Однако не исключено, что монограмма могла быть связана с бытованием памятника до поступления его во второй половине XVI в. в Ватопед.

Таким образом, целый ряд косвенных фактов и свидетельств позволяет нам сделать предположение, что византийская мозаичная икона XIII—XIV вв. „Св. Анна с Марией" в первой половине XVI в. принадлежала родственнице последних сербских деспотов, княгине Анне Глинской, дочери сербского воеводы Стефана Якшича. Этой драгоценной реликвией она, по-видимому, благословила в феврале 1547 г. Анастасию Романовну — жену своего внука, царя и великого князя всея Руси Иоанна IV Грозного. После смерти царицы Анастасии (7 августа 1560 г.) Иоанн IV вложил эту мозаичную икону, вместе с милостынею „на помин души царицы" в афонский монастырь Ватопед, где она бережно хранится и сегодня.

Разобранными нами тремя примерами, конечно, не исчерпываются сведения о бытовании византийских портативных мозаик в Древней Руси. Изучение письменных источников, и в первую очередь документов посольского приказа о приезде в Россию греческого и славянского духовенства, без сомнения, позволит увеличить список этих памятников. Приведенные в данной работе сведения дают возможность уже обоснованно утверждать, что Древняя Русь была знакома с византийскими мозаичными иконами. Любопытно, что они бытовали исключительно в великокняжеской и царской среде. Это еще раз подчеркивает их особую редкость и ценность, а также свидетельствует, что эти произведения рассматривались именно как своеобразные символы императорской либо царской власти.

О византијским мозаичним иконама у Старој Русији

Јуриј Пјатницкиј

Покретне, мозаичне иконе су биле одраз најпрефињенијег вида византијског уметничког стваралаштва. Управо оне одражавају, боље него све друго, танано-рафинирану уметност двора византијских царева. Водеће, ако не и једино, средиште за израду портативних мозаика биле су цариградске дворске радионице. Ипак, такве иконе представљају велику реткост: у разним збиркама света чува се не много више од четрдесетак дела. Нема сумње да је у Старој Русији био познат тај вид византијске уметности и да је у Русији било портативних мозаичних икона. Данас се у совјетским збиркама чува шест византијских малих мозаика.

Ипак, испитивање извора о њиховом уласку у посед ових музејских збирки сведочи да су, сем две иконе, све остале биле у приватном власништву, а доспеле су у Русију у другој половини XIX века. Зато су вредни помена подаци о писаним изворима из Старе Русије о доношењу византијских мозаичних икона у Русију.

Године 1583. у Москву су дошли старци светогорског српског манастира Хиландара: еклисијарх Григорије и јеромонаси Венијамин и Серапијон. Они су донели московском цару Ивану IV Грозном „образ арханђела Михаила, мозаични, у сребру."

Маја 1625. Москву су походили представници светогорског грчког манастира Ватопед: архимандрит Игњатије с келаријем и старцима. Међу светињама које су донели на дар цару Михаилу Фјодоровичу помиње се мозаична икона Спаситеља.

Очигледно оба ова споменика су ушла у састав Ликовне дворане царске палате московског цара, где су сакупљане иконе, крстови, реликвијари и друге „светиње" московских владара. На жалост, каснија судбина ових мозаичних икона није позната.

Уз мозаичне иконе чије су судбине везане за Русију треба поменути и ону „Св. Ана с Маријом", која се сада налази у манастиру Ватопеду на Светој Гори. На полеђини те иконе сачувао се словенски натпис, сведочанство да је та икона припадала првој жени цара Ивана IV Грозног, царици Анастасији (око 1530/ /1532—7. VIII 1560). На основу анализе историјских података и збира посредних обавештења аутор чланка је дошао до закључка да је икона ушла у посед царице Анастасије 1547. године, за време свадбе Ивана IV и Анастасије. Царева бака, кнегиња Ана Глинска, поклонила је икону снаји у знак благослова. После смрти царице Анастасије, 1560. године, Иван IV је приложио ову мозаичну икону заједно с другом „милостињом" у манастир Ватопед царици за помен душе. Међутим, како је ова драгоцена византијска икона доспела у посед кнегиње Ане Глинске, по претпоставци аутора, објашњава се њеним родбинским везама с последњим српским деспотима Бранковићима, а такође и чињеницом да је Ана била ћерка српског војводе Стефана Јакшића.

Ова три разматрана примера, наравно, не исцрпљују тему о византијским мозаичним иконама у Русији. Ипак, указана сведочанства у приложеном истраживању дозвољавају могућност заснованог тврђења да су византијске покретне мозаичне иконе биле добро познате у Старој Русији.

Сведочанства

Notes on the Wall Paintings of the Virgin's Chapel of the Church of St. Gregory at Ani

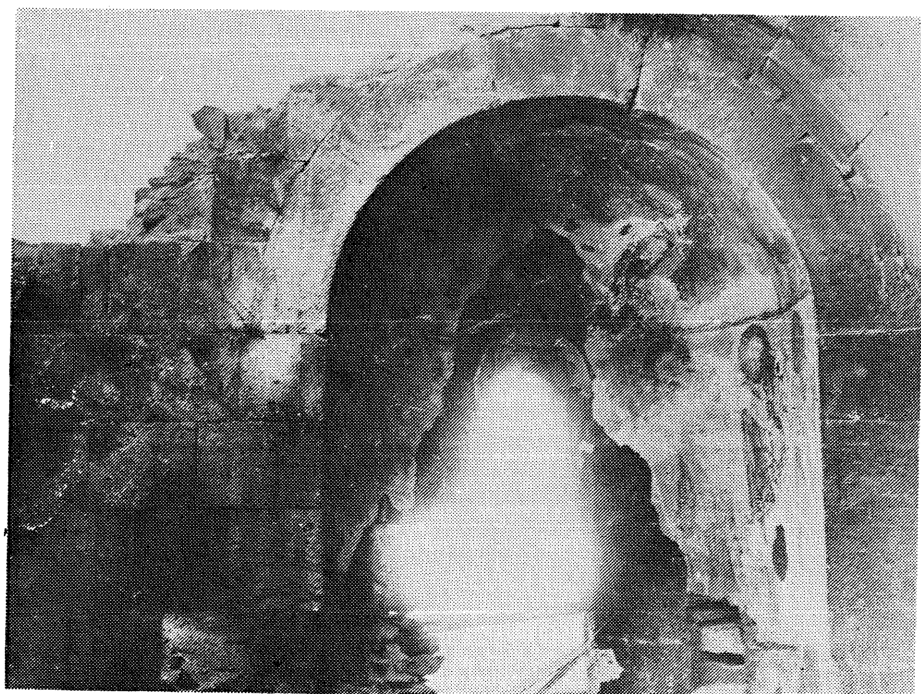
A. Ja. Kakovkin

UDK 75.052.033.2(479.25)"12"

Description of fragments of paintings from the chapel on the northern side of the church of Saint Gregory at Ani, is based on photographs taken in 1911. It is assumed that the chapel was dedicated to the Virgin and that the paintings originate from the third decade of the 13th century.

Fig. 1. Ani, church of St. Gregory, view from south-west (1215)

Fig. 2. Chapel of the Virgin, general view (I. P. Sytchev)



In 1215 at the site of Ani, the ancient capital of Armenia, a church dedicated to the national Armenian Saint — St. Gregory the Illuminator — was built by a wealthy citizen Tigran Honents. Some time later an annex (zhamatun) was added against the western façade of the church. A chapel on the north of the church was erected, probably, at the same time. An entrance to it was opened in the northen wall of the annex.[1]

The church of St. Gregory is comparatively well preserved. The annex and the chapel were less fortunate. Their ceiling has collapsed, the southern wall of the annex and the greatest part of its western façade are in ruins (Fig. 1). Of the chapel only (Fig. 2) its apse has survived (still, its north-western section below the window is damaged).

The church of St. Gregory is famous for its paintings decorating the interior of the church itself and the walls of the annex and the chapel. Though damaged by time and human vandalism[2] these frescoes still remain the greatest mediaeval ensemble of Armenian wall-painting. The frescoes of the church differ in their style and colouring from the paintings of the annex and the chapel. Obviously, they have been created at different time.[3]

These notes are dedicated to the paintings of the chapel which are badly damaged. In many places plaster has fallen from what remains of its walls, the colours are faded and washed out. But even those small fragments of the paintings which have survived present great scientific, artistic and aesthetic value. Till the present time they hardly recieved any serious attention from specialists, probably on account of their poor state of preservation. All available information on them we owe to N. P. Sytchev, a young member of the Russian academy staff who was sent to Ani in 1911 to take part in the 10th archaeological campaign conducted by N. Ja. Marr. It's a pity that the greatest part of his materials concerning the monuments of Ani still await publication (these are preserved in the Institute of Material Culture, Leningrad — the former Leningrad branch of the Institute of Archaeology).[4]

---

[1] Edifices of this kind are known under several names: narthex, annex, zhamatun, portico, pritvor etc.

[2] For the most detailed description of the architecture and paintings of this church see: "Ani" *(Documenti di architettura Armenia/12)*, Milano, 1984, fig. 24—28, 30—34.

[3] The date of the ensemble and of its separate paintings is not established finally. For the principal opinions on that subject see: П. М. Мурадян, *Строительство и конфессия церкви Тиграна Оненца по памятникам эпиграфики*, Историко-филологический журнал АН Арм ССР (Ереван), 1985, № 4, с. 174—189; А. Я. Каковкин, *О датировке росписей часовни, притвора и церкви св. Григория (1215 г.) в Ани*, Византийский временник (Москва 1987), т. 48, с. 108—117.

[4] Concerning Sytchev's activities at Ani: А. Я. Ка-

Judging by Sytchev's photographs the conch of the apse was occupied by a waist representation of the Virgin with a large medallion on her bosom. The image of Christ Emmanuel painted in the medallion is almost completely destroyed. Mary is worshipped by two angels standing by her sides. This composition symbolizing the act of incarnation gave name to the whole building — the Virgin chapel.[5] Below the Virgin and Child six full-lenghth figures of bishops are represented. A window divides them into two equal groups. The Fathers of the Church are shown standing three quarters towards the centre, clad in traditional garments (paenulas and crossed omoforrion), their heads slightly bent forward. The two bishops standing by the sides hold no scrolls, the four in the centre hold unrolled charters (Fig. 3 and 4).

ковкин, *Страница изучения истории памятников Ани графики*, Историко-филологический журнал АН Арм. ССР (Ереван), 1987, № 2, с. 91—94. For some unexplained reason the editors omitted from my text the statement of N. P. Sytchev that the paintings of the church of St. Gregory of Tigran Honents "were made by Georgian artists" (the opinion accepted by most specialists). As for me, I follow the opinion of J. Lafontaine-Dosogne who takes them for "the work of the Armenians" (Ж. Лафонтэн-Дозонь, *Росписи церкви, называемой Чемлекчи Килисе, и проблема присуствия армян в Каппадокии*, Византия, южные словяне и древняя Русь, Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честъ В. Н. Лазарева, Москва, 1973, с. 90).

[5] It is noteworthy that a wast Armenian inscription on the southern façade of the church mentions "the Virgin's chapel". Most probably, that Virgin's chapel had been standing there before Tigran Honents erected the church of St. Gregory in its place.

Fig. 3. Chapel of the Virgin, apse, unknown saint (I. P. Sytchev)

Fig. 4. Chapel of the Virgin, apse, unknown saint (I. P. Sytchev)

The two compositions are separated by a band. There are no explanatory inscriptions.[6]

Sytchev's notes give us some information about the technique of painting and its colouring. The layer of plaster in the chapel is very thin, its composition is similar to that of the annex but different from the plaster covering of the church. The paintings of the chapel (as well as of the other monuments of Ani — no less than ten of them) were executed in »al secco« technique — i. e. in lime paint over dry stucco (probably, a well established local tradition).

According to Sytchev's description the image of the Virgin is outlined in red with yellowish-green laying, the nimbus is yellowish-red, the garments — sky blue with yellow-bordered sleeves. The background of the medallion is blue (indigo), considerably faded, rimmed with one white and one blue line. Christ's hair is light yellowish-green, the nimbus is of the same colour as that of Mary, the cross is outlined in white. The features and the nimbus of the angel standing on the right are similar to those of the Virgin.

The photographs of the two bishops' figures (Fig. 3 and 4) show that the painting was done by a master of high training. Using brushes of various size he boldly covers large surfaces shaping his images with accurately laid strokes. Preserving the monumentalism of his figures the painter elaborately outlines their features, in a single stroke indicating their eyes, nose, mouth, ears, neatly drawing almost every lock of hair and at the same time delicately treating the transition

[6] One should note that the frescoes of the church and of the annex have explanatory inscriptions in Armenian and partly in Greek.

of light and shade. The expression of his images, remote and concentrated, is very persuasive.

The character of the chapel paintings in general (bold and precise, monumental and at the same time abundant in detail), their colouring (yellow predominating, with inclusions of red, blue and white), features of the images represented (gentle and self-concentrated) and their modelling (with much attention to line and half-tones) as well as the absence of explanatory inscriptions show (it seems to me) that the author of these paintings took no part in decorating the church and the western annex, since they display entirely different manner of painting.[7]

When and by whom these frescoes could be created?

N. P. Sytchev has established that the laying and priming of the chapel were similar to those of the annex, therefore there is good reason to suppose that they were decorated at one and the same time, may be, by different painters belonging to one team.

Small dimensions of the chapel, similar representative characteristics of its frescoes executed in the same technique make us think that all its paintings belong to one master. In my opinion the chapel could not be decorated later than the 30s of the thirteenth century: in 1236 the Tataro-Mongols captured Ani providing for its inhabitants more vital cares than building and decorating chapels.

The fragments of the paintings from the Virgin's chapel of the church of St. Gregory described in this article enrich our notions not only of the medieval Armenian шall painting but of Oriental Christian art in general. This publication is a preliminary one, intended to attract scholars' attention to the frescoes of the Virgin's chapel.

---

[7] В.Н. Лазарев, *История византийской живописи,* Москва, 1986, с. 145.

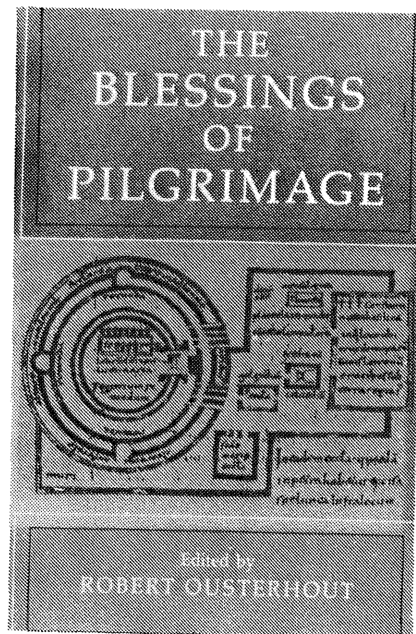
Белешке о зидном сликарству у Богородичној капели цркве Св. Григорија у Ани

А. Ја. Каковкин

Аутор публикује фрагменте сликарства из веома оштећене капеле дограђене на северној страни цркве Св. Григорија у Ани, а на основу фотографија снимљених 1911. године: Богородица с медаљоном Христа Емануила и двојицом анђела и, у нижем појасу, шест црквених отаца. Претпостављено је да је капела била посвећена Богородици и да је исликана у трећој деценији XIII века.

С. Г.

Књиге



Robert Ousterhout, urednik
Sabine Mac Cormack
John Wilkinson
Hagith S. Sivan
Kennethe G. Holum
Cynthia Hahn
Gary Vikan
Robert Ousterhout
Maggie Duncan-Flowers
Ch. Bakirtzis

The Blessings of Pilgrimage

Illinois Byzantine Studies 1
Urbana and Chicago 1990

149 стр. текста
54 црно-беле репродукције

Благодети ходочашћа прва је публикација недавно покренуте серије Illinois Byzantine Studies Универзитета Илиној америчког града Урбана-Шампејн (Urbana-Champaign). За штампу ју је припремио Роберт Остерхут, професор историје архитектуре на истом универзитету. Појавила се, поменимо, годину дана након друге публикације исте серије (E. Dauterman Maguire, H. P. Maguire and M. J. Duncan-Flowers, *Art and Holy Powers in the Early Christian House,* Urbana and Chicago 1989).

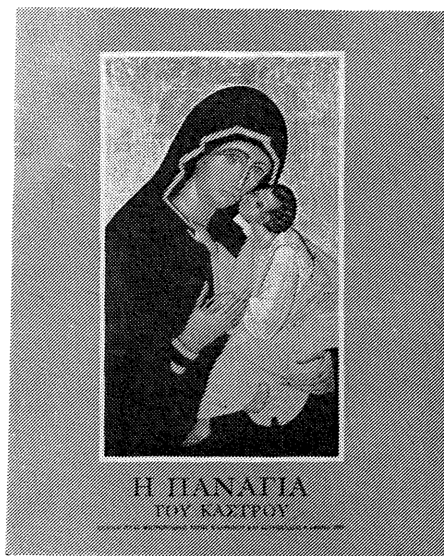
Књига представља збирку тематски обједињених текстова посвећених феномену ходочашћа источног Медитерана у касној антици и средњем веку. Нагласак је стављен на Палестину у ранохришћанском добу, али су разматрана и поклоничка места у Ефесу, Солуну, као и у западној Европи.

Истраживањем порекла и различитих аспеката ходочашћа бавило се четворо аутора. Сабина Мак Кормак истраживала је спектар значења светих места и њихово происхођење из паганских ритуала, указавши на разлику између светих места западног Медитерана (што су постајали гробови) и Палестине (у којој су места стицала светост превасходно на основу њиховог помињања у Светом писму). Ауторка чланка коментарише и прве писане изворе о ходочашћу у Палестини, од којих најстарији потиче из II века (Мелито из Сардиса) — (*Loca Sancta: Организовање сакралне топографије у касној антици,* стр. 7—40). О утицају ходочасничких обичаја Јевреја на формирање хришћанског хаџилука писао је Џон Вилкинсон, приложивши мапу Палестине са гробовима једног броја библијских светитеља, познатих из јеврејских и хришћанских извора. Илустровао је, тиме, да је поштовање гроба светитеља имало дугу традицију у Израелу (*Јеврејска света места и порекло хришћанског ходочашћа,* стр. 41—53). У току установљења хришћанског ходочашћа у IV веку значајну улогу одиграло је и монаштво, употребљавајући свој ауторитет у успостављању аутентичности светих места Палестине, ширећи њихову репутацију и изван Свете Земље. Монашка компонента ходочашћа предмет је рада Хагит С. Сиван (*Ходочашће, монаштво и израњање хришћанске Палестине у IV веку,* стр. 54—65). Један од разлога процвата ходочашћа у IV веку је и путовање Јелене, мајке цара Константина, у Свету Земљу и друге земље Истока 326. године. Оно је имало сличности с Хадријановим путовањима из 121—125. и 129—132 (посете градским светилиштима Јерусалима, оснивање или даривање цркава), а подржавано је од стране елитних путника, посебно путница с краја IV и почетка V века (Егерија, Силвија и Евдокија Аугуста). Дворску компоненту ходочашћа посматрао је Кенет Г. Холум (*Хадријан и св. Јелена: Царско путовање и порекло хришћанског ходочашћа у Светој Земљи,* 66—81).

Други део књиге садржи прилоге о ходочасничким предметима (еулогијама), њиховој функцији и значењу њихове декорације. Синтија Хан наглашава наменску улогу ампула, које су независно од свог украса стицале драгоценост тек употребом; ходочаснички сувенири су, слично амулетима, имали профилактичку и исцелитељску улогу (*Loca Sancta suveniri. Обележја ходочасничког искуства,* стр. 85—96). Такође посматрајући ходочасничке предмете као амулете, Гари Викан се задржао на представи Поклоњења мудраца која се налази на скоро половини свих библијских композиција приказаних на амулетима. Маги су не само прототип путника (странца, доносиоца вотивних дарова, који су путовали у Свету Земљу ради поклоњења Христу) него и заштићеног путника (вођеног и штићеног, анђелом-чуваром) — (*Ходочасници у одећи Мага: Утицај подражавања на рановизантијску ходочасничку уметност,* стр. 97—107). Роберт Остерхут бавио се приказима ротонде Христовог гроба у Јерусалиму на ходочасничким сувенирима, што је сразмерно најчешће представљана грађевина на овим објектима. Архитектонске копије цркве Христовог Успења (размотрене су оне на Западу и, малобројне, у Цариграду) побуђивале су општу помисао на саму грађевину Христовог гроба, на град Јерусалим или на Свету Земљу. Копија је остваривала духовну присутност оригинала и посматрана је као врста locus sanctus предмета (*Loca Sancta и архитектонски одјек у ходочашћу,* стр. 108—124). Меги Дункан-Флауерс је уз помоћ литерарних извора о светилишту Св. Јована у Ефесу и аналогних портрета овог јеванђелисте установила да је св. Јован представљен на обе стране две ампуле VI—VII века из америчких колекција (*Ходочасничка ампула из светилишта Св. Јована јеванђелисте у Ефесу,* стр. 125—139). Најзад, Хараламбос Бакирдзис испитивао је ходочасничке ампуле из Солуна на којима су најчешће представљени св. Димитрије, градски заштитник, и св. Теодора, солунска монахиња, а које потичу из раздобља од IX до XII века. Установљена је њихова сличност са ранохришћанским ампулама, по облику, величини, као и функцији (*Византијске ампуле из Солуна,* стр. 140—149).

Размотривши различите видове поклоњења, превасходно у ранохришћанском добу, ова збирка текстова доприноси истраживањима феномена византијског ходочашћа и ходочасничких сувенира. За изучаваоце иконографије, једно од најзанимљивијих запажања изнетих у овој књизи указује на малу зависност садржаја представа на ходочасничким објектима од библијских текстова (Г. Викан). Ту се, попут ходочасничке праксе која и сама није била озваничена, испољава и једна специфична, апокрифна компонента византијске иконографије.

Смиљка Габелић



Ἡ Παναγία τοῦ Κάστρου. Ἔκδοση τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Λέρου, Καλύμνου καί Ἀστωαλίας, Αθήνα 1989, стр. 465, са фотографијама

Раскошан и укусно опремљен зборник научних радова о историји и уметности острва Лера, из групе Дванаест острва, јединствен је у грчкој издавачкој делатности. Посвећен је највећим делом храму Пресвете Богородице Кастра, у коме се налазе многе покретне драгоцености, споменици високог културног нивоа острва Лера.

Но почетку зборника налази се чланак Емануила Константинидиса, професора Атинског универзитета, „Епископија лерска и њено уздизање на степен митрополије под називом Митрополија лерско-калимнско-астоалеска", у коме аутор излаже историју ове митрополије кроз векове, ослањајући се на археолошке налазе и писане изворе, тзв. Notitiae. Аутор прилаже и текст Патријаршијске и Синодске одлуке, коју је новембра 1888. потписао цариградски патријарх Дионисије V, а којом се Епископија лерска, у саставу митрополије Родоса, проглашава за митрополију. Писац студије „Богородица Кастра — историја и археологија", Емануил Исихиос, полази од претпоставке да се у Кастру некада налазио стари Акропољ Лера, који су порушили Византинци, а на овим рушевинама доградили су витезови св. Јована Богослова са Родоса тврђаву почетком XIV века. У време Комнина „град" се преображава у „Кастро ту Пантелију". Алексије Комнин током борбе за престо са својом мајком Аном Даласини 14. јула 1087. предаје монасима преподобног Христодула велики део острва Лера, заједно са острвима Патмос и Липсос, а исте године наређује да се и становници из утврђења Пантелиу преселе у тврђаву Лепидон. Лер је два века био под франачком управом и тврђава је модификована и реновирана 1300. и 1511. године, па је успевала да издржи нападе турских гусара све до 1523, када је заузима султан Сулејман Величанствени. Исихиос даље прати историју цркве Богородице Кастра, о којој прво писано сведочанство имамо из 1773. године, описује њену библиотеку, заставу која се у њој чува и чудотворну икону Богородице.

Археолог Хари Костелаки објавио је у овом зборнику текст „Историјска и археолошка истраживања храма Богородице Кастра у Леру". У њему он описује становништво острва у доба Алексија Комнина, заузимање острва од стране витезова св. Јована и предају острва Немцу Хесе Шлегелхолцу 13. фебруара 1386, а потом Италијану Фантину Квиринију Другом 1433. године. Уз опис радова на тврђави Лера у њихово време, у тексту се детаљно говори о опсади и заузимању тврђаве од стране Турака 1522. Пошто су описани различити војни и политички догађаји из времена турске владавине на Леру, аутор закључује да су темељи Богородичиног храма били освећени 1719, па су затим изложени подаци везани за његово зидање, уз опис иконостаса, чије су иконе настале 1743. године. Чланак је пропраћен архитектонским цртежима црквене грађевине арх. Г. Кампуриса. Студија М. Борбудакиса „Критска иконописачка школа", уз преглед развоја критског сликарства и услова у којима се оно развијало, занимљива је посебно због описа и датовања 16 икона са иконостаса и других из збирке храма којем је зборник посвећен. Извештај о конзерваторским радовима на овим иконама поднео је М. Тхеодоре.

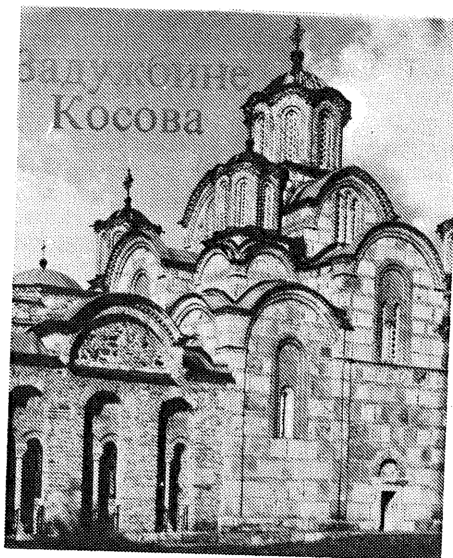
Никодим Фока објавио је рад под насловом „Ризница Пресвете Богородице Кастра на Леру", у коме је описан мукотрпан посао прикупљања разних драгоцености са острва, њихово чување и отварање Црквеног музеја. У томе се нарочито истакао преосвећени митрополит лерски Нектарије, који је поклонио музеју и многе личне драгоцености. У каталогу који у наставку следи описује се појединачно сваки од 261 предмета: наводе се њихове димензије, стање, година и тачно или приближно време настанка, као и њихове фото репродукције. У прилогу је А. Анеотидис саставио каталог књига библиотеке Богородице Кастра, у који је уписано 127 старих књига, а најстарија је она из 1499. године.

Чувар старина Ј. Валанакис објављује чланак „Византијске и поствизантијске фреске са острва Лера". Он најпре набраја шест старохришћанских базилика на острву, а затим се бави живописаним храмовима, не запостављајући ни њихову архитектонску анализу и поједина хронолошка питања. Његову пажњу су посебно привукле следеће цркве: Св. апостоли у Алинта-Камари са поствизантијским фрескама, Св. Георгије у Дримону са фрескама из XIV, XV и XVII века, Богородичина црква у Дримону из 1327. године, Св. Јован Богослов у Лакики са фрескама из XII и XIII века, Богородичина црква у Пантели-Кастру чији је иконостас рађен 1745. и Св. Георгије у Партени, највероватније из XVII века.

Одличан и теолошки садржајан чланак професора Солунског универзитета Теодора Зисиса бави се темом „Икона по учењу Седмог васељенског сабора", а социолошко-литургијским особинама иконе бави се текст В. Јулциса.

Књига се завршава резимеом на енглеском језику за сваки чланак посебно, као и једним аналитичким речником имена и предметним регистром.

Силас Кукијарис



Група аутора

Задужбине Косова

Београд 1989

Књига *Задужбине Косова* настала је поводом шесте стогодишњице Косовског боја (1389), по уводној речи епископа рашко-призренског господина Павла, а као својеврсна задужбина нашег данашњег поколења споменицима Српске цркве и историје на Косову.

Књига је подељена у три целине. Први део, назван *Задужбине* (стр. 13—180), доноси текстове о најзначајнијим средњовековним црквама на Косову: Светом Петру Коришком, Богородици Хвостанској, Пећкој патријаршији, Богородици Љевишкој, Бањској, Грачаници, Дечанима и Светим Арханђелима у Призрену. Редослед прилога прати хронологију настанка ових споменика. Текстови, намењени широј публици, као и цела књига, писани су без научног апарата, али су пропраћени бројним фотографијама одличног квалитета, већином у боји, које, на жалост, нису нумерисане. Ликовне прилоге за овај одељак одабрали су и уредили С. Мандић и С. Петковић уз идеје и предлоге Л. Трифуновића. Прилози, писани јасно и концизно, доносе кратки историјат споменика, основне податке о архитектури и сликарству. Њихови писци, М. Ивановић, С. Петковић и Л. Трифуновић, на најсажетији начин приказују ове споменике. Ипак, неупућеном читаоцу, коме је ова књига и намењена, текстови често остају нејасни, јер у књизи не постоје објашњења стручних термина; једино одличне фотографије, понегде и цртежи, појашњавају ове прилоге. Следеће поглавље, под насловом *О задужбинама* (стр. 165—180), представља зборник текстова и есеја о задужбинама на Косову, чији су творци познати научни радници и књижевници (П. Слијепчевић, В. Петровић, Р. Петровић, М. Кашанин, С. Радојчић, С. Мандић). Текстови су настали пре Другог светског рата, осим Радојчићевог (1966) и Мандићевих (1959); они су занимљиви не само као подаци о споменицима Косова већ и као илустрација тока и развоја размишљања о старој српској уметности, како из пера историчара уметности, тако и писаца и научника другог профила које је привлачила наша стара уметност. Ови написи су већ раније публиковани, а преузети су из следећих књига: П. Слијепчевић, *Огледи* (Београд 1934), В. Петровић, *Времена и догађаји* (Нови Сад 1954), Р. Петровић, *Путописи* (Београд 1966), М. Кашанин, *Камена открића* (Београд 1978), С. Радојчић, *Старо српско сликарство* (Београд 1966), С. Мандић, *Древник* (Београд 1975). То су већином текстови романтичарског духа, писани у облику путописа и есеја, одрази дубоког унутарњег доживљаја, а и свести о значају старе српске уметности.

Други део књиге, *Знамења* (стр. 181—548), започиње поглављем названим *Косовски стуб* (стр. 184—252), у којем се налазе изводи из најстаријих текстова везаних за Косовски бој и кнеза Лазара, већином у преводу Ђ. Трифуновића. То су одломци из *Слова о кнезу Лазару* патријарха Данила III, из *Похвале светом кнезу Лазару* монахиње Јефимије, из *Натписа* на косовском мраморном стубу деспота Стефана Лазаревића, а ту су и стихире и тропари светом кнезу Лазару из *Службе светом кнезу Лазару* непознатог монаха из Раванице. Поред превода приложен је и текст у фонетској транскрипцији савременим писмом. Потом следе народне песме, као и песме српских песника XIX и XX века у избору М. Бећковића. У поглављу *О Косову и Косову* (стр. 253—298) налазе се изводи из српских средњовековних житија према избору Д. Богдановића, у преводима Л. Мирковића (*Списи светога Саве и Стевана Првовенчаног*, Београд 1939, *Старе српске биографије XV и XVII века*, Београд 1936 и др.), а одломке из житија светог Петра Коришког, светог Јефрема и *Спомен Герасима и Јефимије* за ово издање превео је Д. Богдановић. Кроз избор житија укратко се прати историја Србије од Стефана Немање до кнеза Лазара, као и повест највећих српских средњовековних архиепископа, патријарха и светитеља. У другом одељку истог поглавља (*Очевици о великој сеоби*) дати су текстови Атанасија даскала Србина, даскала Стефана Раваничанина, јеромонаха Ћирила Хоповца, преузети из књиге „Очевици о великој сеоби Срба" коју је приредио Ђ. Трифуновић. Следе изводи из списа, књига и писама о српској историји и књижевности од Вука Караџића и Његоша до данашњих дана. Следеће поглавље носи наслов *Записи и натписи XIII—XIX века* (стр. 299—310), а изабрао их је и са старосрпског превео Д. Богдановић. У питању су већином записи из рукописа, натписи у црквама и делови повеља. Текстови су распоређени хронолошки, почевши од одломка из Повеље о оснивању српских епископија из 1220. до записа у дечанском рукопису бр. 132, фол. 80 из 1861, који је овде први пут објављен. Још неколико записа овде је први пут публиковано. *Повеље о земљама и задужбинама Косова* (стр. 311—362) следеће је поглавље, које је такође припремио Д. Богдановић, а доноси преводе повеља или делова повеља, почевши од фрагмената из Хиландарске повеље Стефана Немање до повеље о водовађи презвитера Хаџи-Јована у Дечанима 1613. Изнети су и подаци о владару или о личности која прилаже повељу, историјату манастира коме се прилаже и о манастирском властелинству, његовој величини, територији и значају. Приложене су и карте дечанског властелинства XIV века и црквених имања у Метохији у доба средњовековне српске државе (обе карте урадио је М. Пешикан). Начињени избор повеља, пропратни текст који укратко објашњава садржај повеље, напомене о ранијим издањима повеља заједно са картама црквених метоха доприносе да се укаже на значај православне цркве на територији Косова и Метохије. *Косовски градови и дворци* (стр. 363—384), В. Јовановића, наслов је следећег поглавља, у којем су ови споменици приказани по азбучном реду. Аутор у кратком уводу (пропраћеним картом) говори о називима градова, њиховом географском положају, повезаности са суседним областима, типовима градова и развоју најважнијих српских градова на овом тлу у средњем веку, нарочито Новог Брда. Као посебну скупину аутор издваја градове или утврђења изграђене ради заштите дворова и резиденција владара и властеле, затим и градове и утврђења подигнуте да штите велике манастире. Упркос недовољној археолошкој испитаности споменика, и непостојању натписа о оснивању градова, приближном датовању извесног броја градова доприносе помени у писаним изворима. Кратки текстови садрже основне податке и опис садашњег изгледа градова, а у случају боље испитаних приложен је и цртеж основе некадашњег изгледа. Код градова који се помињу у писаним изворима хронолошки се наводе текстови кроз које се приказује историја града. Велики број прилога пропраћен је фотографијама.

Једно од највећих и за историчара уметности најзанимљивијих поглавља је оно под насловом *Црквени споменици, XIII—XX век* (стр. 385—548), М. Ивановића. Аутор најпре излаже кратку историју Косова од досељавања Словена до краја Другог светског рата, где махом говори о пустошењима, ратовима и страдањима српских споменика (цркава,

икона, богослужбених сасуда и књига). Ту су и подаци о броју испитаних локалитета: „Од садашњих званично пописаних 1445 насеља на Косову и Метохији у 1090 су овим радом установљени очувани српски непокретни споменици или њихови остаци. За остала села махом недостају подаци јер су како ранијим тако и савременим испитивачима била недоступна. У ових близу 1100 насеља прикупљени су подаци за око 1300 манастира, цркава, црквишта и других непокретних српских споменика" (стр. 388). Локалитети су наведени азбучним редом, што је за овакве прегледе најподеснији начин излагања. Већину споменика чине стара српска гробља и остаци црквишта; обухваћене су и цркве које се помињу у писаним изворима, чијих трагова данас нема. Често се о постојању цркве закључује посредно, према подацима из турских пописа (на пр. „Ревуће (Подујево), албанско-српско село на Лабу, 14—15 km северно од Подујева. У турском опширном попису Области Бранковића помиње се 1445. као Ревуће са 38 српских домова међу којима и попа Радислава са сином Радоњом и братом Степаном. У XV веку је постојала сеоска црква", стр. 517) или на основу локалних назива појединих места у селу (на пр. „Преловац, Преловце (Србица), албанско село на западним странама планине Чичавице. У селу је постојала стара српска црква на што указују следећи микротопоними: Киша — Црква, Ливаде и Кишес — Црквена ливада, Љугу и Кишес — Црквени дô (луг) и Јазвине те Кишес — Јазбине код цркве", стр. 505). Знатан број споменика који се овде помињу говори да је уложен обиман истраживачки рад. На жалост, подаци о споменицима доста су штури и нису пропраћени научним апаратом, па не дају могућност провере података. Недоумицу нарочито изазива веома велики број споменика наведених у неким местима (на пр. у селу Љевоши код Пећи треба да постоји или је постојало 11 локалитета, већином цркава, стр. 474; а у Љубижди такође 11 локалитета, и то искључиво цркава, стр. 475—476). Чини се, стога, да је при коришћењу овог обимног прегледа неопходно предвидети и нове провере.

Следећи део, *Из летописа старе Србије*, састоји се из два поглавља: *Приступи* (стр. 551—594) и *Извори и сведочанства* (стр. 595—606). У *Приступима* су приказани поједини текстови објављивани у стручним издањима, донети скраћено и без напомена, С. Ћирковић, *Средњовековна прошлост данашњег Косова*, затим одломци о Косовском боју из текстова В. Ћоровића, М. Димића и С. Ћирковића, два најранија записа о Косовској бици, писмо у коме Фирентинска република честита краљу Твртку на победи у Косовској бици, па текст Р. Самарџића, *Око историјског и легендарног у косовском предању*, као и текстови Ђ. Трифуновића, М. Пантића и С. Петковића преузети из зборника *О кнезу Лазару* (Београд 1975), затим рад Д. Медаковића, *Пећка „Матера црква" у XVIII веку*, па два текста Ј. Цвијића, *Балкански рат и Србија* и *Рајинске особине*, као и радови М. Лутовца, *Географски и политичко-географски значај покрајине Косово у Србији*, Д. Богдановића, *Постанак и развој косовске аутономије*. „Извори и сведочанства" доносе текст М. Пешикана и С. Стијовића, *О именима из турских пописа Косова у XV веку*, где се на основу три пописа из XV века континуирано прате имена места из тог времена. Систематичност ових пописа дозволила је ауторима да имена посматрају у њиховој просторној условљености (геолингвистички). Приложена је и карта косовских насеља идентификованих на основу ових пописа. Текстове *Извора* за раздобље од половине XV века до балканских ратова приредио је Р. Самарџић са сарадницима. Дат је преглед докумената о страдањима, од којих су неки овде први пут објављени. *Сведочанства*, као последњи одељак ове књиге, садрже белешке, сведочанства, документа, дневнике, записнике, који су хронолошки подељени у пет целина, од 1871. до данас.

На крају књиге налази се прилог *О овом издању* Ж. Стојковића, уредника издања, са подацима о ауторима и изворима текстова. Стојковић напомиње да је првобитна намера била да предност у овој књизи добију два века средњовековне српске земље и њене цркве. Међутим, књига је накнадно проширена, обухвативши и каснија раздобља.

Татјана Стародубцев

Слободан Ћурчић

Грачаница. Историја и архитектура

Просвета — Београд и Јединство — Приштина 1988

162 странице текста I — XVIII, цртежи уз текст 1 — 124, цртежи и фотографије на крају текста Резиме на француском, библиографија и индекс

Једна од најзначајнијих задужбина краља Милутина, истовремено и један од најзначајнијих сакралних споменика са почетка 14. века у Србији — Грачаница — тек је недавно (1988. године) добила целовиту студију, којом су обухваћени њена историја, архитектура и сликарство. Аутори ове двотомне монографије су Слободан Ћурчић *(Грачаница. Историја и архитектура)* и Бранислав Тодић *(Сликарство)*, а издавачи „Просвета" из Београда и „Јединство" из Приштине. Ми ћемо се овом приликом бавити првим томом — архитектуром — који чини засебну целину, а предмет је нашег стручног интересовања.

Парадоксална али истинита чињеница је да је студију архитектуре Грачанице С. Ћурчић први пут објавио на енглеском језику 1979. године, под насловом *Gračanica, King's Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, у издању The Pennsylvania State University Press, University Park — London. Готово једну деценију касније доживела је, уз неопходне допуне и измене, издање на српскохрватском језику, на које се ипак дуго чекало. Значај ове студије не лежи само у исцрпном и документованом разматрању архитектуре Грачанице већ представља допринос развоју архитектонске мисли у области проучавања српске архитектуре средњег века. Наша новија историографија, и поред низа значајних чланака у којим су разматрана разна питања развоја архитектуре, не може се, на жалост, похвалити већим бројем монографских студија, које целовито представљају појединачне архитектонске вредности, стављајући их у контекст локалних и светских збивања свога времена. Зато свака нова успешна студија тога типа представља значајан корак ка утврђивању сопственог развојног пута, или места које та архитектура има у ширим размерама средњовековног света. За књигу која је пред нама свакако можемо рећи да спада у категорију оних монографија које ће за дуже време бити основ за свако ново проучавање архитектуре Грачанице.

Књига Слободана Ћурчића садржи шест поглавља, у којима је најпре разматрана историја манастира, а затим сви аспекти архитектуре цркве, у намери да се одреди место које она заузима у оквиру

византијског градитељства тога раздобља. Посебна пажња је поклоњена датовању цркве, као и њеној првобитној намени. Како је већ напоменуто, прво поглавље носи назив *Историја Грачанице.* У њему се аутор бави не само историјом Милутинове задужбине већ дотиче и претходна раздобља у контексту новооткривених старијих остатака две сакралне грађевине које су претходиле Милутиновој цркви. Реч је о тробродној базилици, која представља и најстарију култну грађевину на том простору, на чијим је остацима касније, вероватно у 13. столећу, подигнута мала једнобродна грађевина — седиште Липљанске епископије, коју је у почетку 14. века краљ Милутин заменио новом црквом. Његово ктиторство, посебно истиче аутор, посведочено је у сачуваном писаном документу — оснивачкој повељи, која се налази на западном зиду јужне бочне капеле, кроз ктиторски портрет краља са моделом цркве — приказан на јужној страни лучног пролаза између унутрашње припрате и наоса, као и кроз његову биографију коју је написао архиепископ Данило. Један од првих проблема са којим се морао суочити писац студије јесте тумачење године 1321, која стоји у повељи на зиду уз потпис ктитора оснивача. Узимајући у обзир сва претходна разматрања и мишљења других, аутор закључује да „годину 1321. треба прихватити као документ о завршетку градње Грачанице у оном облику у којем су је замислили градитељи и сликари краља Милутина" (стр. 21). Посебно питање, у истом поглављу, представља разматрање посвећено времену изградње грачаничке спољне припрате. Да она није изграђена истовремено са црквом, сведочи и модел храма који држи ктитор, на коме је представљена само црква без спољне припрате на западној страни. Износећи све претходне расправе о овом проблему, С. Ћурчић закључује да је егзонартекс грачаничке цркве Успења Богородице највероватније призидан средином 14. столећа (стр. 23). По њему, то би било и време када су се у Србији почели да граде пространи егзонартекси, као они у Пећи и Сопоћанима. Такође сматра да је припрата вероватно заузимала исти тај простор као данашњи егзонартекс, али је архитектонско решење било другачије. Претпоставља да би у основи могло бити слично хиландарској припрати, на основу остатака темељних стопа два ступца или стуба, откривених археолошким истраживањем простора. Предложено решење би могло бити прихватљиво с аспекта хронологије грађења у Грачаници. Међутим, то истовремено отвара и преиспитивање времена градње и проверу оригиналног архитектонског решења хиландарске спољне припрате, о чијој архитектури и могућем изгледу постоје новије расправе (В. Кораћ, Хиландарски зборник 4, 1978, 75—98). Аутор даље напомиње да је појава таквих егзонартекса још недовољно расветљена и помишља да је један од разлога могао бити посебан третман крстионица (стр. 23). Према мишљењу С. Ћурчића, спољашња припрата је затим била јако оштећена у време првих турских напада, који су задесили то подручје негде између 1379. и 1383. године, и поново обновљена, аутор претпоставља 1383. године, имајући у виду документ о обнови манастира у време архиепископа Симеона (стр. 24). Трећу реконструкцију грачаничке спољне припрате — зазиђивање великих отвора — датује у 16. столеће (до 1570. године), руководећи се сачуваним важним ликовним извором — дрворезом цркве из 1539. године. Ту је припрата приказана са низом двојних отвора, који су зазидани у време новог осликавања простора у 16. столећу. Предложена хронологија грађења спољне припрате, у светлу историјских збивања, делује прихватљиво, мада и даље остаје нерешено питање куле, односно звоника, или неке посебне конструкције која је ту постојала. О томе расправља и аутор, наводећи да се у документу из 1383. године, који описује страдање манастирске цркве, помиње и уништење пирга у коме су изгореле књиге, чија је просторна позиција непозната. На дрворезу је такође приказан звоник уз спољну припрату, чије место није убицирано у постојећем архитектонском склопу. Та два податка свакако указују на постојање звоника или куле, а можда и куле и звоника, на шта ће одговоре дати тек будућа археолошка истраживања целокупног манастирског насеља. Међутим, и на основу расположивих грађевинских остатака, у супструкцији испод пода данашње спољне припрате, где су откривени темељи постоља на западној страни и у средишту, која су могла носити неку масивну горњу конструкцију, може се помишљати на могућу позицију куле-звоника у склопу спољне припрате (прилог бр. 12 и стр. 53). Занимљив део у истом одељку чини коментар посвећен дрворезу из 16. столећа, где анализирајући представљену целину аутор истиче да је као предложак за дрворез послужио већ постојећи ктиторски модел, док је припрату уметник морао пренети из реалности. То је проузроковало, како С. Ћурчић показује, и несклад у приказаном архитектонском лику та два дела цркве на дрворезу (стр. 27). У наставку поглавља, посвећеног историји манастира, анализиране су успешно све околности које су пратиле његов живот од средњег века до савременог доба и најновијих истраживања и обнова. У другом одељку, *Политичке и културне прилике у Србији у доба краља Милутина,* аутор објашњава, кроз познату историјску грађу, околности и разлоге који су утицали на градитељство у доба краља Милутина, а свакако и на појаву Грачанице. Треће поглавље, *Архитектура,* односи се на анализу просторно-архитектонског склопа црквене грађевине. Будући да је реч о појединачним просторним јединицама, чији збир чини црквено здање, аутор с правом разматра сваки део појединачно, па су у оквиру овог поглавља уведени и одговарајући поднаслови. Анализирајући *Старије грађевине на локалитету,* С. Ћурчић закључује, супротно закључку претходног истраживача Грачанице, П. Мијовића, да прва култна грађевина — тробродна базилика, не потиче из IX—XI, већ из V или VI века, што аргументује архитектонским решењем откривене грађевине (стр. 43—44). Разматрајући даље *основу цркве и њене делове,* аутор посебно истиче независност суперструктуре од основе цркве, као битно обележје касновизантијске архитектуре. Он посебно наглашава да је то битан разлог због кога је основа Грачанице разматрана одвојено од њене просторне композиције и *структурног система* (стр. 45). На другом месту, анализирајући *структурни систем* цркве, истиче да „он представља логичан одраз основе, а не шуму стубаца условљену формалним обликовањем екстеријера" (стр. 58). Међутим, и поред наизглед опречних констатација, суштина постављеног питања и решење које нуди С. Ћурчић у том случају имају оправдање. Убедљиво је доказао да композиција — архитектонско решење основе не подразумева директно транспоновање елемената у све делове вертикалног плана. То би значило да је у домену конструктивно-просторног система (структурни систем по С. Ћ.) она логичан одраз основе, док код обликовања фасада примарно архитектонско решење не утиче пресудно на усвојену диспозицију елемената. Из таквог односа произлази, на пример, условно речено, петоделна просторна подела у основи, насупрот троделној рашчлањености фасадних површина (стр. 66). Чини нам се у овом случају да до привидног неспоразума долази отуда што аутор неке аспекте — у уобичајеној терминологији — конструктивног система (код њега структурни систем) и архитектонског решења (код њега *просторно обликовање* и *спољашње обликовање)* разматра понекад сувише изоловано, без обзира на то што је неспорно доказао да је протомајстор Грачанице, у свом пројектантском поступку, правио тријажу архитектонских елемената, од којих неки нису подједнако учествовали у изабраном конструктивном систему и решењу фасадних површина. Значајан одељак овог поглавља чини успешна анализа *обликовања екстеријера,* где је аутор графички реконструисао пројектантски поступак, приликом успостављања основних пропорцијских релација. Изузетно брижљиво су разматрани употреба грађевинских материјала и техника грађења цркве, као и декоративни аспекти те архитектуре, кроз засебне одељке. Посебно треба истаћи анализу фреско-декорације у унутрашњости цркве у односу на архитектонско решење, где је аутор успешно показао да је „декорација Грачанице замишљена и остварена у пуном складу с њеном

архитектуром". Досадашњи преглед поглавља (I—III) представља истовремено и анализу свих аспеката архитектуре цркве; у четвртој глави, која носи назив *Место Грачанице у касновизантијској архитектури*, разматра се то градитељство у ширим оквирима епохе у којој је настало. Анализирајући по истом редоследу и већ раније усвојеној схеми све делове архитектонског склопа цркве, аутор убедљиво и аргументовано доказује значај Грачанице у оквиру савремене византијске архитектуре. Разматрајући појаву двокуполних припрата у касновизантијској архитектури, где је посебна пажња указана солунским споменицима Св. Катарини и Св. апостолима, као и примерима у српској средини: Богородици Љевишкој, Старом Нагоричину и Матејићу, аутор с правом закључује да је у Грачаници остварено најзрелије дело, а путеви утицаја су ишли из Солуна у Србију. Бочне капеле, сазидане уз олтарски простор грачаничке цркве, писац такође посматра у светлу оживљене византијске праксе у почетку 14. столећа, када се после готово два столећа прекида поново граде. У оквиру византијског света истичу се примери у Цариграду, али и Солуну, за који се мисли да је и у овом случају имао пресудну улогу у преношењу облика у Србију. Засебно разматрање посвећено је *отходним бродовима*, за шта најпре треба рећи да представља терминолошку новину С. Ћурчића (стр. 95, нап. 42), будући да се у нашој досадашњој стручној литератури најчешће користио термин „бочни брод", што с аспекта просторног распореда у цркви, чини се, има више оправдања. Исцрпном упоредном анализом овог елемента код бројних цркава изграђених на подручју Византије, поредећи са примерима у српској средини 14. столећа, аутор поново указује на византијска решења примењена код нас у доба краља Милутина. Студирајући организацију основе и композиционо решење петокуполних цркава на просторима Византије и Србије у Милутиново доба, као и све елементе архитектонско-просторног решења, посебно се осврнувши на декоративни аспект тог градитељства, закључује да Грачаница нема, како се до сада мислило, искључиво локални значај, већ, напротив, она представља „једно од врхунских дела касновизантијске архитектуре уопште". Анализа коју је извео С. Ћурчић показује да Грачаница недвосмислено носи обележја касновизантијске архитектуре најпре Солуна и спада у ред најбољих остварења тог градитељства, чиме је оповргао раније изречено мишљење (Мије и Бреје), према коме је ова црква сматрана остварењем локалне — српске градитељске школе под византијским утицајем. С. Ћурчић је убедљиво доказао да је реч о сакралном градитељству изузетних вредности, које су по вољи ктитора градили најбољи византијски мајстори, од којих су неки свакако били из Солуна, као најзначајнијег оновременог културног и духовног центра Византије. Поред солунских мајсторских група, аутор је потпуно у праву кад тврди да су у Србију стизали и градитељи из Тесалије и Епира, имајући најпре у виду стилске аспекте архитектуре подигнуте у време краља Милутина.

Поред анализе архитектуре цркве, С. Ћурчић поклања посебну пажњу њеној првобитној намени и проблемима њеног датовања. У том светлу он заступа мишљење да је Грачаница првобитно замишљена као маузолејска црква краља Милутина, али су околности утицале да краљ од тога касније одустане. Своју тврдњу аутор темељи на неколико елемената садржаних у архитектонској замисли цркве, и поред тога што ниједан писани извор о томе директно не сведочи. Најпре истиче да се у унутрашњем простору цркве налазе три аркосолијума (северна бочна капела, јужна бочна капела и јужни брод) који су „део првобитног плана цркве јер су изграђени као интегрални део њених зидова" (стр. 141). То, сматра аутор, недвосмислено сведочи „да је Грачаница замишљена као маузолејска црква са три специјалне гробнице намењене истакнутим личностима". Имајући у виду византијску праксу употребе аркосолијума, која је поново постала изражена у касновизантијској архитектури, нарочито у Цариграду, где наводи бројне примере, од којих су неки накнадно убачени (манастир Пантократора у Цариграду), сматра да су у Србији такође после 1300. године постали популарни (капела у Богородици Љевишкој, у манастиру Бања код Прибоја) под утицајем византијске средине. Коме су намењени аркосолијуми у Грачаници, није познато, осим оног у јужној капели, где се налази гробница липљанског епископа Тодора (стр. 144). Одговоре на ова нерешена питања аутор је потражио у низу других чињеница. Једно од кључних питања које је морао да реши у овом случају јесте разлог изградње аркосолијума у јужном броду цркве. С. Ћурчић је упоредном анализом локације краљевских гробница у српским средњовековним црквама, почев од Студенице до Св. Арханђела, подсетио да се сви владарски гробови у српским задужбинама налазе у југозападном углу цркве (цртеж XV, стр. 145). На основу утврђене диспозиције, потврђене кроз низ наведених примера, аутор сматра да је аркосолијум у јужном броду Грачанице био део ове традиције и, према томе, био намењен краљу Милутину. На истом месту С. Ћурчић објашњава да је тај аркосолијум тек 1897. године поново украшен фрескама и обележен натписом који говори да је баш на том месту, после погибије на Косову, кнез Лазар привремено сахрањен. Објашњавајући даље да је вероватно реч о погрешци у једном летопису у погледу Лазаревог привременог гроба, истиче да се и у том случају позиција аркосолијума поклапа са местом где би могао бити сахрањен српски владар. Други елемент којим поткрепљује изнету тезу о Милутиновој гробној цркви налази у чињеници да су петокуполне цркве у каснијој српској традицији постале уобичајене као владарски маузолеји (Св. Арханђели, Раваница, Манасија), посебно истичући да је Душанова петокуполна задужбина Св. Арханђели, између осталог, заснована на идејама његовог деде краља Милутина. Свакако у разматрању овог проблема, аутор истиче посебно однос Бањске и Грачанице, будући да је неспорна чињеница, забележена и у писаним изворима, да је Милутин Бањску сазидао као своју гробну цркву. С. Ћурчић сматра да је то био резултат окончања сукоба са братом Драгутином и враћања старијој традицији, кроз коју је ваљало да докаже „да је он био прави, ако не и легитимни наследник својих светих краљевских предака" (стр. 149). То је било пресудно, према мишљењу аутора, да краљ одустане од своје првобитне замисли, према којој је Грачаница требало да буде његов краљевски маузолеј, по угледу на византијску царску средину. И сам аутор, у закључним разматрањима своје књиге, наводи да изнето мишљење о Грачаници као Милутиновом маузолеју, после првог енглеског издања књиге, није наишло на повољан пријем у стручним приказима, што га је подстакло да своју хипотезу понови и допуни неким новим сазнањима у контексту постављеног проблема. Међутим, прва чињеница о којој ваља размишљати у том светлу односи се на то да је Грачаница и пре Милутинове обнове, али и после ње, била и остала седиште Липљанске епископије. То не би била толико отежавајућа околност ако сазнамо да је и Бањска, у ствари, подигнута над старијом црквом Св. Стефана, која је, како изгледа, једно кратко време била седиште Бањске епископије у време краља Милутина (*М. Јанковић, Митрополије и епископије српске цркве у средњем веку*, Бгд. 1985, 191). Она је потом према жељи краља обновљена и претворена у игуманију са његовом гробном црквом. Други нерешен проблем односи се на тип српског владарског гроба, којим се недавно бавила Даница Поповић у својој докторској дисертацији (у припреми за штампу), а и кроз низ раније објављених чланака, где се истиче да су аркосолијуми у средњовековној Србији били искључиво коришћени за гробове највиших свештених лица (Д. Поповић, ЗЛУ 21, 1985, 78—79). С. Ћурчић овој тврдњи супротставља мишљење засновано на релативној статистици познатих сачуваних српских средњовековних аркосолијума — њих петнаест, од којих су шест обележавали гробове световних лица (Сер — Манастир Св. Јована Претече — гроб Јелене, жене Николе Радоње; Охрид — Перивлептос — гроб Остоје Рајаковића; Хиландар — гроб Угљеше Деспотовића (?) у припрати, гроб Репоша

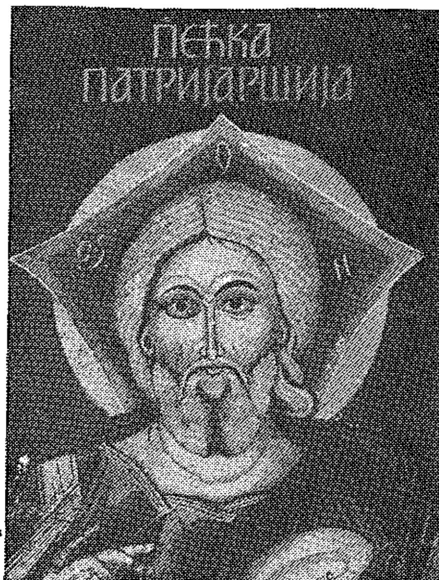
у припрати и гроб ћесара Војихне (?) у наосу; Љубостиња — гроб Стефана сина ћесара Угљеше — стр. 155, нап. 4). Међутим, у оквиру наведеног броја гробова које су обележавали аркосолијуми, иако је реч о световним лицима, не може се мимоићи могућност да су неки постали монаси и сахрањени као свештена лица (нарочито гробови у Хиландару), док су поједини били у средини са израженом византијском традицијом, различитом очигледно од српске када су у питању владарски или ктиторски гробови династије Немањића. Свакако треба имати у виду и промене које су се на том плану догодиле у Србији касног средњег века, нарочито у време Лазара Хребељановића и потоњих владара (почев од позиције ктиторске композиције у храму до надгробних обележја и др). Ако поново погледамо све расположиве чињенице, чини нам се да питање Грачанице у светлу хипотезе С. Ћурчића, по којој је првобитно била замишљена као краљевски маузолеј, и даље остаје отворено. Не може се, међутим, ни супротно тврдити, будући да заиста има елемената, гледајући целокупну владавину краља Милутина, на основу којих би се могло помишљати да је у једном тренутку, сасвим ослоњен на византијску средину, у жељи византинизације сопственог краљевства, одступио од српске традиције у погледу владарских маузолеја и то онда када је био најближи византијском двору. То свакако није реализовао до краја, опет из политичких разлога, како мисли и С. Ћурчић, изградивши своју цркву у Бањској по угледу на Богородичину цркву у Студеници — гробну цркву оснивача династије Стефана Немање.

Питање датовања изградње Грачанице, које је такође до сада било отворено (датована је у 1313—1321), С. Ћурчић разрешава предлажући њено темељење у годину 1311, или свакако не касније од 1312. године (стр. 150 sq). Завршетак градње и украшавање њене унутрашњости фрескама датује у 1321. годину, што је и до сада било општеприхваћено мишљење у науци. То значи да је градња Грачанице започела пре изградње Бањске, чије време грађења такође није поуздано утврђено, већ се датује од 1312. до 1316. године. У погледу хронологије најзначајнијих Милутинових грађевина (Богородице Љевишке, Старог Нагоричина и Грачанице) С. Ћурчић сматра, на основу анализе архитектонских особености, да су ове две последње, Нагоричино и Грачаница, изграђене свакако после Љевишке, али зидане истовремено. У разматрањима С. Ћурчића чини нам се неприхватљивом тврдња да „према првобитном плану, поред већ утврђене функције седишта Липљанске епископије, Грачаница је такође била замишљена и као маузолејска црква краља Милутина“ (стр. 152). Пре смо склони да верујемо да, чак и под претпоставком да је Милутин заиста наменио за свој маузолеј, седиште Липљанске епископије тада не би вероватно било у њој. Да ли се све то сме повезати и са вестима о кратком постојању Бањске епископије, 1314—1316 (М. Јанковић, *op. cit.*, 191), заиста остаје отворено питање, као што нам се чини и да почетак грађења Грачанице, свакако знатно пре 1321. године, можда и 1311. године, остаје као једно од могућих решења.

Монографија Слободана Ћурчића посвећена историји и архитектури Грачанице представља свакако значајан допринос историји српске, али и византијске, архитектуре. Брижљиво анализирани сви аспекти архитектонско-просторног решења грачаничке цркве, упоредно студирани са оновременим српским и византијским сакралним здањима, указују на савремен интердисциплинарни истраживачки поступак врсног познаваоца средњовековног градитељства, који је на најбољи начин осветлио место Грачанице у времену у коме је грађена. Захваљујући успешном истраживању С. Ћурчића, данас можемо сасвим сигурно да тврдимо да Грачаница спада у ону категорију грађевина које су прерасле регионалне — локалне оквире и спадају у најбоља остварења византијског света, епохе у којој су настала. Поред изузетно добро опремљених графичких прилога (сви неопходни цртежи основа, пресека, изгледа, архитектонских детаља и изометријског приказа цркве), књига садржи и старије ликовне изворе (модел цркве са ктиторског портрета, дрворез из 1539. године са представом цркве, бакрорез, дрвену макету анонимног порекла из 19. века, као и детаљ цртежа „Српска војска у Грачаници 1878 године“), који су свакако значајни, без обзира на њихов степен документарности. Збирка одабраних фотографија. које најбоље илуструју архитектуру цркве, од којих су неке и из времена рестаураторских радова те имају посебну документарну вредност, као и фотографије других византијских цркава релевантних за разматрање архитектуре Грачанице, уз библиографију на крају, чине ову студију потпуном. Краћи резиме на француском језику, уз претходно старије издање Грачанице на енглеском, само проширује круг читалаца стручне и научне светске јавности, а индекс на завршетку чини преглед грађе једноставнијим.

И како је већ раније истакнуто, студијом архитектуре Грачанице С. Ћурчића отворено је ново поглавље проучавања историје архитектуре средњовековне Србије, у коме се новим, аргументованим доказима ревалоризује сопствено архитектонско наслеђе, а резултати тог истраживања су недвосмислено показали да је Грачаница једно од најзначајнијих архитектонских остварења касновизантијске архитектуре. Њен значај је у локалним оквирима утолико већи.

Светлана Поповић



В. Ј. Ђурић — С. Ћирковић — В. Кораћ
Пећка Патријаршија

Изд. Југословенска ревија, Београд 1990

359 стр., ил. у боји, XXVIII цртежа и планова, индекс на стр. 354—359, напомене и библиографија на стр. 340—353.

Књига о Пећкој патријаршији обрађује изузетну тему српске историје. Прворазредна улога Пећке патријаршије од XIII до средине XVIII века једва је поредива с другим темама духовне и културне историје српског народа. Пред том темом треба застати. Пећка патријаршија је и више од научне теме. Када се једном народу догоди да изгуби све средњовековне архиве и библиотеке, ризнице и рукописе у највећој мери, осим оних у Хиландару, када нестану средњовековни градови и дворови, осим темеља, онда преостали манастири, огољени и усамљени — десетак је највећих — стичу улогу јединих правих сведока протеклих времена. Пећка патријаршија је и то, као Студеница или Сопоћани, на пример — споменик и сведок. Они говоре у име уништене српске културе. Значај им је стога непроцењив ма са које стране се о њима судило.

Стицај околности је и те највеће споменике лишио већине покретних културних добара тако да је знатно отежано стварно упознавање њихове прошлости. Све је сведено на одломак. Трагање за целином, историјском или уметничком, стога се редовно претвара у поређење с другим истовременим појавама у Србији и ван ње. Тим неизбежним путем, истовремено и најтежим, тројица аутора, најбољих што их савремена српска наука има у одговарајућим научним дисциплинама (историја, историја уметности и архитектура) дешифровали су један део наше прошлости, усредсређен у историји Пећке патријаршије. Посао никад довршен, али изузетно речит и у овом обиму.

Историју настанка и развоја Пећке патријаршије обрадио је С. Ћирковић. Тема се посматра двојако — кроз непосредне податке о њој и кроз друштво којем припада. Метох манастира Жиче је био заметак новог црквеног средишта о којем се посебно старао архиепископ Арсеније (1233—1263). Црква Св. апостола примила је његов гроб, над којим се временом развио посебан култ. Већ пре краја XIII века храм је стекао углед као гробница и других српских архиепископа. То је омогућило да се у ратним приликама последње четврти XIII века најпре привремено, а затим и трајно у цркву Св. апостола пренесу неке функције црквеног средишта из Жиче. Сажето, а битно је ауторово разматрање односа два српска црквена средишта. „Велика црква Дома Спасова“ у Жичи подарила је свој назив и метоху код Пећи. Ту се успоставља ново архијерејско седиште, а да сама Жича све до турских освајања никада формално није изгубила ту функцију. Тиме отпадају по ауторовом схватању и сва трагања за хронологијом формалног пресељења седишта поглавара Српске аутокефалне цркве у Пећ, иначе упорна у стручној литератури. Функције Жиче и средишта код Пећи се допуњују, оне се не потиру нити коначно смењују. Отуда известан паралелизам у садржају књиге — поглед читаоца се усмерава у оба правца да би разлике биле јасније, а тиме и историјски смисао.

Међу значајна, данас тешко докучива питања спада и оно о задржавању седишта архиепископа Српске цркве у манастиру код Пећи и после обнове Жиче почетком XIV века. Аутор с разлогом указује на опште прилике у земљи — померање тежишта државе према југу, према Византији. Владарски дворови на Косову, чести боравци у Скопљу — само су највидљивији знаци тога процеса. Присуство поглавара Српске цркве било је неопходно у свим важнијим преговорима не само с Византијом него и с другим државама.

Текст о властелинству Пећке патријаршије садржи многе новине. Првобитни поседи жичког метоха код Пећи су временом изменили лик у складу с новом функцијом коју је манастир стекао. Мало „засеље“ на улазу у клисуру Ждрело претвара се у трговиште у XIV веку и преузима име Пећ. Очигледни привредни успон читавог краја, свакако и потражња за робом вишег квалитета привукли су трговце с Приморја, пре свега Которане и Дубровчане. Град је толико напредовао да су га Дубровчани 1379. године стављали у исти ред с Призреном и Новим Брдом. О тим важним преображајима, нарочито оним после успостављања Патријаршије (1346), на жалост, сведоче само разбацани подаци. Само захваљујући упоредним истраживањима аутора, пре свега византолошким, била је могућна делимична реконструкција патријаршијског двора, затим приказивање система прихода и права патријарха, одговарајућих служби.

Турска освајања су рано запретила Пећкој патријаршији. Претходили су обично пљачкашки походи. После Косовске битке (1389) нанели су велике штете манастиру Дечанима. Изгледа да тај податак крије и део судбине оближњег комплекса око „Велике цркве“ у долини реке Бистрице. Истом таласу уништења подлегле су и друге српске цркве, посебно оне у средишту рашке жупе. Па ипак, иако се под претњом насиља државно средиште постепено помера према северу (дворови у Крушевцу, Београду и Смедереву), а црквено седиште у Жичи оживљава у XV веку, патријарх задржава свој престо у Дому Спасову у Пећи. Тако је остало до коначног учвршћивања Османлија на тлу Деспотовине (1455).

О мутним временима турске епохе постоје разноврсна и неретко противречна мишљења у стручној литератури. Она зависе добрим делом и од мањкавости турских извора, односно степена развоја османистике у нашој земљи. Важан је ауторов закључак да Српска патријаршија није укинута 1459. године. На то указује поуздан податак из Дубровачког архива који помиње једну посланичку мисију упућену патријарху 1461. године. Посебну пажњу заслужује и тврђење да нема доказа да је Охридска архиепископија у XV веку својој власти потчинила територије Пећке патријаршије.

Обнова Пећке патријаршије (1557), одавно оцењена као догађај од пресудне важности у историји српског народа под Турцима, остаје, ипак, загонетна. Поједностављено тумачење повода за такву одлуку султана (сродничке везе учесника у томе послу) данас више не задовољавају. Улога Срба у освајачким ратовима Османлија је могла утицати на Порту. У даља истраживања треба, чини се, укључити и економске разлоге (тежња за оживљавањем рударства и др.).

Историја Пећке патријаршије у XVI и XVII веку читаоцима открива сву тежину прилика у којима се она борила за опстанак. Прилагођавање турском управном и економском систему је било неизбежно, а зависност од политичких прилика велика. После смрти великог везира Мехмеда Соколовића (1579) озбиљно се заоштравају односи између Српске цркве и турских власти. Јаничари окружују резиденцију патријарха, а ипак су крајем XVI века размењивана посланства и поруке између поглавара Српске цркве и папе (1597). Аутор је коришћењем и нове грађе, посебно оне из Рима, затим турске и друге успео да одржи развојну нит историје

Пећке патријаршије, упркос великим празнинама. Оцртавају се основне етапе, она патријарха Пајсија (1614—1647) привлачи посебну пажњу. Права искушења задесила су Цркву тек избијањем великог рата између Аустрије и Турске. Започет 1683. неуспелом опсадом Беча, он се напредовањем царске војске преносио на средишње територије некадашње српске државе. Многе нове појединости осветљавају драму српског народа и Српске цркве пред Велику сеобу, у њеном току и последице. Територију Пећке патријаршије пресецала је не само важна међудржавна граница Аустрије и Османског царства (1699), него се старо архијерејско средиште на Бистрици нашло у сиромашном, заосталијем делу. Многе су околности (економске, политичке, културне) усецале разлике у српско друштво расуто у два царства. Тако су створене две напоредне црквене организације. Пећко средиште је опадало. Последњи патријарх је био Грк Калиник II (1765—1766), који се залагао за укидање Пећке патријаршије, што је убрзо и остварено.

Јованка Калић

Војислав Кораћ, АРХИТЕКТУРА И СКУЛПТУРА

На самом почетку осврта на део књиге који се односи на архитектуру и скулптуру пећких цркава — што је обрадио и свестрано осветлио Војислав Кораћ — неопходно је подвући да градитељство Пећке патријаршије није било на одговарајући начин обрађено, а тако је, на жалост, са већином наших великих градитељских споменика. Цркве Пећке патријаршије, истина, већ раније је темељно истражио Ђурђе Бошковић, па, иако све исходе није одговарајуће научно обрадио, он их је представио на споменику током рестаурације коју је извео 1930. и 1931. године. Од тада су познати развој пећких црквених грађевина и све промене кроз које су оне прошле. У питању је, као што је познато, просторна целина која је поступно настала те у себи сједињује грађевине из неколико раздобља. Оне оличавају најбитнија програмска и стилска обележја српске црквене архитектуре средњег века, а у књизи су сврстане у одговарајуће хронолошке оквире. Када се говори о првим градитељским активностима, анализована је црква Светих апостола и изложени су подаци о њој; у поглављу које се односи на време оснивања архиепископије у Пећи расправља се о тадашњим градитељским проширењима, а у делу о добу Царства претресане су поправке цркава и анализовани манастирско утврђење и друге зграде монашке насеобине. Обнова грађевина под Турцима и радови на манастирским грађевинама у време између устанка и сеоба, разматрани су на крају одељака посвећених архитектури Пећке патријаршије. Из мноштва питања која архитектура ове скупине цркава покреће три су кључна: намена успостављеног духовног средишта у Пећи и смисао великог градитељског проширења у XVI веку и његова архитектонска концепција.

Значај и улога патријаршије у животу српског народа од времена када је Арсеније — потоњи српски архиепископ — обновио у жичком метоху једно старо светилиште, одавно су познати не само у општим цртама већ и у многим појединостима. Ипак, остали су недовољно осветљени дубљи разлози за поновно успостављање овог црквеног средишта у време српског архиепископа Саве I. Могућност да се то докучи могла је пружити најстарија грађевина међу црквама Пећке патријаршије: Свети апостоли, али Војислав Кораћ није настојао да са тог становишта осветли његову обнову. Познато је да су Свети апостоли — обновљени у трећој или четвртој деценији XIII века — постали гробна црква српских архиепископа. Ту је сахрањен наследник Саве Немањића, архиепископ Арсеније, затим Сава II — син краља Уроша I — а нешто касније и патријарх Јоаникије и још бројни неидентификовани црквени високодостојници сахрањени у западном делу Светих апостола, у којем је некада била припрата. Њихово сахрањивање у Светим апостолима није, међутим, случајно, већ напротив, последица је смишљене намере да ова црква у Пећи буде маузолеј српских архиепископа. Постоје вишеврсни докази о томе, који су тек недавно прикупљени. У првом реду такав закључак намеће околност да гробну намену није имала жичка Спасова црква — тадашња архиепископска катедрала. На основу исхода недавних археолошких истраживања у главном делу жичке цркве знамо да се тамо у средњем веку није сахрањивало. Једино је архиепископ Јевстатије припремио себи гробницу у Жичи и тамо је био сахрањен, али и његови су земни остаци после одатле пренети у Пећ. Иконографски програм најстаријих фресака у Светим апостолима потврђује, такође, гробну намену Светих апостола, јер оне су не само таквој намени саображене већ њен гробни смисао чак и подвлаче. Одговор на питање зашто је баш ово место, у уској котлини Бистрице, у жичком метоху, одабрано за маузолеј српских архиепископа пружају, изгледа, остаци најстарије цркве на истом месту.

Подаци о тој најстаријој култној грађевини само су делом познати, али и они су помогли да се разабере да је ту претходно постојала базилика чији су бочни бродови били одвојени пуним зидом, односно да је била у питању тзв. троцрквена грађевина. Њој је, уз то, претходила једна још старија црква чији су делови били уклопљени не само у просторну целину базилике, већ и потоње цркве из прве половине XIII века. То све говори о претходној знатној култној грађевини и о њеном особитом значају. Александар Дероко је, тридесетих година, у два наврата тврдио да је у Пећи обновљен одраније познат храм Светог Петра. Са становишта археолошких података та претпоставка изгледа могућа, јер је ту одиста постојало култно средиште које је дуго трајало, а тај континуитет, уједно, говори о његовом великом угледу. Посвећење постојеће средње цркве светим апостолима одговарало би, са друге стране, да је патрон храма који је ту затечен био свети Петар, а била би јаснија и одлука да се та црква одабере за маузолеј српских црквених високодостојника. Јер, свакако није била случајна околност што је црква посвећена светим апостолима одабрана за сахрањивање српских прелата; тиме је потврђено њихово апостолско порекло и истицана улога „апостолских сатрудника".

После обнове у првој половини XIII века, Свети апостоли су имали облик слободнога крста са два параклиса уз бочне зидове наоса. Архиепископ Никодим каже за ту цркву — односно за Велику цркву, што је по мишљењу претежног броја научника најстарија црква у Пећи — да ју је архиепископ Сава I замислио по угледу на образ цркве славнога Сиона и Светог Саве Јерусалимског и да *„у том образу ова славна црква би саздана"*. Овај Никодимов навод изазвао је многе недоумице. Већина научника је сагласна да се он односи на цркву у Пећи, али колебали су се да ли се његово тврђење о угледању на славна палестинска светилишта односи на архитектуру цркве, или на програм зидних слика, а тако је и у књизи о којој је реч, иако је Никодим употребио речи: *„би саздана"*. Али, можда би недоумица била мања ако би се имала у виду грађевина коју је Арсеније затекао ту у уској котлини Бистрице као и просторна целина Светих апостола после обнове у првој половини XIII века, јер је она одиста могла подсећати на цркву на Сиону која је у Савино време имала облик базилике. Преостали делови старијих култних грађевина у Пећи били су укључени у црквену грађевину образовану у време архиепископа Саве I. Они су допринели њеној сложеној намени: са више олтара и култних места друге врсте, тако да је она у програмском смислу била, уједно, слична црквама манастира Св. Саве Освећеног. Обновом предузетом у XIV веку, у Пећи је само поновљена стара концепција у монументалнијем и велелепнијем виду. Претходна просторна целина била је, према томе, у програмском смислу изузетна, а та њена својственост можда је представљала најизразитије обележје храма, у ком случају би било разложно претпоставити да је архиепископ Никодим управо о том својству говорио.

У овој прилици могуће је само дотаћи ово питање да би се подвукла потреба његовог даљег истраживања, јер архитектура најранијег раздобља Пећке патријаршије и просторни склоп Светих апостола после Арсенијеве обнове нису довољно осветљени у овој књизи. Истина, неки подаци који се на то питање односе нису још објављени.

Најдоминантније су, у просторној целини у Пећи, грађевине из прве половине XIV века: црква Светог Димитрија, коју је саградио архиепископ Никодим, и задужбине архиепископа Данила II: Богородичина црква, параклис Светог Николе и припрата *„преславна и достојна многа причања"*, како је описује Данилов биограф. Природно је, стога, што је Војислав Кораћ, обрађујући архитектуру Пећке патријаршије, тим грађевинама посветио највећу пажњу. Сажето су у књизи изнети основни подаци о црквама из те епохе, описана је схема њихове основе, структура и сви важнији делови, боље клесарски обрађени. Анализи архитектонске композиције ових грађевина са разлогом је у студији посвећен већи простор. Кораћ је настојао, прво, да одреди њихов однос према оновременом сакралном градитељству. Закључује за Светог Димитрија, да замисао његовог простора и архитектонска структура исходе из претходне јаке рашке традиције, а да су неки његови делови и обрада зидних површина преузети из византијског градитељства. Богородичина црква се у већем степену одвојила од рашких традиција; она је конципована у духу општеприхваћених облика у византијској архитектури, а примењен је облик такозваног уписаног крста са примарном пластиком и претежним спољним облицима усаглашеним са грађевинама тога стила. Неки делови каменог клесаног украса — оквири прозора и портала — нису уобличени у византијском, већ романоготичком стилу, а таквог су стила и капители на олтарској прегради. Пошто се истовремено са Богородичином црквом градила дечанска богомоља чија је архитектура романоготских обележја, Кораћ оправдано претпоставља да су тамошњи клесари извели те делове Богородичине цркве, усвајајући раније Васићево мишљење да су тада, то јест накнадно, уграђени и камени оквири истог стила на цркви Светог Димитрија. У појави овог каменог клесарског украса на црквама Пећке патријаршије Кораћ види као тежњу да се остваре „нарочити акценти", тако и „склоност ка луксузном детаљу". Необично је, међутим, што се сви ти прозори међусобно разликују, а једном међу њима уграђен је потпрозорник који не одговара горњем делу, као да нису били рађени за место где су уграђени.

Обе ове грађевине имају сачуване све битне првобитне делове, тако да није било недоумице о њиховом просторном решењу, структури или спољним облицима. Најзагонетнија је Данилова припрата, јер је она темељно прерађена у XVI веку. Тада је у њеном највећем делу измењена горња конструкција, а недостаје и звоник који је постојао на западној страни, испред Светих апостола. На научном скупу посвећеном архиепископу Данилу II и његовом добу изнела сам неколико података материјалне природе који су ме навели на претпоставку да су спољна припрата и звоник пред њом били друкчије уобличени него што Кораћ у овој књизи предлаже. Поновно претресање расположивих података да би се ово питање разјаснило захтева дужу расправу, која превазилази оквир овог приказа те мора остати за неку другу прилику. Сматрам да је прикладније — у представљању књиге о којој је реч — да се осврнем на оне делове Корaћеве студије који доприносе бољој оцени уметничке вредности грађевина из времена архиепископа Данила II и неимарског достигнућа на њима.

Анализирајући архитектонску целину и композицију насталу после доградње двеју бочних цркава у XIV веку, Кораћ закључује да је у питању *„изванредан стваралачки чин... којим су грађевински и стилски слојеви пећких цркава надограђени у целину вишег реда"*. Кораћ, наиме, уочава да су битна својства целине одлична повезаност додатних делова са старијом црквом Св. апостола и вештина у слагању њихових волумена и облика. Одиста, додаци на најстаријој цркви и настојање да се њен спољни изглед стилски уједначи са грађевинама из времена архиепископа Данила II непобитан су доказ намере да се постигне хермонична и уравнотежена архитектонска композиција целине. У схеми основе очитују се три упоредне подужне осе у односу на које је композиција сваке грађевине симетрична, али као просторна целина она је слободно комбинована, необично сложене а уравнотежене спољне артикулације. Нема прејаких, или наглашених акцената, а мотиви су разноврсни тако да се стално смењују, што целину чини ноебично живописном. Тој живописности знатно је доприносила позната полихромија на фасадама. Кораћ претпоставља да нису биле све цркве тако украшене, али ако би се судило по малим остацима боје очуване, најчешће, у шупљинама седре којом је грађено, изгледа да су малтерисане и црвено бојене биле и црква Светог Димитрија и малени параклис Светог Николе.

У закључку осврта на део књиге о архитектури Пећке патријаршије хтела бих да подвучем да је у њему дошао до изражаја Кораћу својствен приступ обради градива о градитељском споменику. Својим истраживањима нашег градитељског наслеђа, Кораћ је настојао да дође до што поузданијих временских одредница како би утврдио почетне структуре и облике као и њихов функционални смисао и тиме што тачније дефинисао њихове позније метаморфозе. Нарочиту је пажњу посветио градитељском програму и променама у њему зависно од литургијске праксе у појединим раздобљима. Да би то постигао, морао је градитељске споменике да посматра као целину. Подаци о променама у појединостима, занатски детаљи, утврђивање археолошке и хронолошке стратиграфије споменика често се нису уклапали у његову намеру да их оцењује и представља у крупним потезима. Тако се случило и у обради цркава Пећке патријаршије, јер је такав приступ највише одговарао карактеру књиге о којој је реч. У њој је, према томе, осветљена целина, указано је на оно што је највредније у овој градитељској целини и она је тачно оцењена. Сваки појединачни споменик и остварена целина посматрани су у склопу битних оновремених градитељских токова при чему је испољено широко познавање градитељства епохе. Не могу да, уза све, не поменем лепоту Корaћевог исказа и испољену бригу за његову прецизност, јер и та околност доприноси вредности студије о архитектури Пећке патријаршије.

Милка Чанак-Медић

Војислав Ј. Ђурић, ЖИВОПИС И ПРИМЕЊЕНА УМЕТНОСТ

Сликарство на зидовима пећких цркава, на иконама, у богослужбеним књигама, или на разним црквеним предметима из патријаршијске ризнице деценијама привлачи пажњу истраживача. Ипак, на целовиту, добро документовану монографију морало се дуго чекати, јер је било потребно сабирање разних знања, проверавање многих метода истраживања. Од писаца се тражио добро заснован поглед на све епохе од XIII до XVIII века, јер у уметности сачуваној у Пећи преламали су се сви токови стваралаштва код Срба, у временима успона и падова, борби за нова схватања и борби за очување баштине.

Монографија је саграђена на хоризонталним пресецима кроз време обележено важним догађајима, па се уметничка делатност схвата као производ хтења, могућности, околности, услова у датом тренутку. При таквом излагању грађе средњевековно време је издељено, а сваки хронолошки слој приказује највредније остварење. У делу В. Ј. Ђурића највреднија особина је сигурно одлична уравнотежност описа, анализе и синтезе исказаних лепим језиком којим се објашњавају уметничка остварења. Зато се текст лако чита, приступачан је и ширем кругу љубитеља старе уметности, а и стручњацима пружа сва иконогрaфска, програмска и стилска за-

пажања. Једино натписи са фресака и икона нису пренети, сем изузетно кад су били неопходни за тумачење теме, па ће нека будућа студија морати да се позабави палеографском и лексичком грађом са живописа из Пећи.

У анализи сликарства из времена око 1260. године описи и тумачења подједнако су важни. При утврђивању хронологије појединих целина писац се служио првенствено историјским и стилским аргументима, јасно их предочивши читаоцу, који затим лако прима и закључке, на пр. о датовању фресака у цркви Св. апостола око 1260 (стр. 40—41). Иконографска и програмска анализа у неким случајевима су вођене упоредо уз преплитање података, да би се истакло византијско порекло необичности, као на пр. присуство Богородице у Вазнесењу, у куполи Св. апостола, иако њу текст Дела апостолских не помиње, а надахнуо је слику. У таквим случајевима аутор је нудио објашњења примењива на све сличне византијске слике, превазилазећи строги оквир пећке фреске (стр. 44). Међутим, основна поређења при објашњењу иконографије и програма имају јасан циљ да објасне пећке слике. Ипак, сведена су на најважније, битне примере и подсећају на развој теме само у мери која помаже разумевању значења пећких необичности, на пр. о Деизису у апсиди, о јеванђељским сценама посебног избора који подсећа на Мајку цркава на Сиону, о Служби архијереја са Савом Српским, итд. У иконографским објашњењима је указивање на псалме као изворе необично важно обогаћење разматрања разних слика. И коначно, свако поглавље се завршава подробном анализом уметничких вредности целина уз препознавање појединих сликара који су учествовали у извођењу зидног украса. Схватање рељефности фигуре, по мишљењу аутора, представља основну особину сликаревог схватања вредности, па је та особина послужила као основ за разлучивање сликарских руку, иако ни други елементи форме нису никако занемарени у анализи (цртеж, боја, светло, итд.).

У поглављу које се бави тумачењем сликарства из времена око 1300. примењен је исти распоред излагања (описи тема, распореда, иконографска па стилска анализа), а поређења су довела до претпоставке да су можда Михаило Астрапа и Евтихије најпре радили у Пећи, пре него што су ступили у службу краља Милутина (стр. 130). Ипак и датовање и атрибуција ових фресака остају хипотетични при садашњем познавању очуваних података.

Посебно поглавље је посвећено живопису из времена архиепископа Данила II (стр. 132—169), који је, изгледа, дозволио да богословске идеје наткриле уметничку вредност фресака. С овом оценом В. Ј. Ђурића сложиће се сви истраживачи. Ипак, појава ће и даље изазивати разна питања, можда заувек без одговора.

Већ око 1345/46. у Св. Димитрију је за архиепископа Јоаникија радио образовани класициста, Јован, вероватно Грк, са помоћницима који су свакако били Срби, јер су натписи исписивани на српском, а понегде су и грчке речи; значи, грчки потпис сликара Јована В. Ј. Ђурићу је послужио као јасан аргумент о етничком пореклу сликара, што је данас прихваћено као начело у решавању сличних појава. Јован је био образовани класициста, али за време истог архиепископа у Пећи су радили и други сликари (наос у Св. апостолима). Њих је аутор описао као образоване мајсторе, али, за разлику од класициста из Дечана и из Св. Димитрија, они су исказали немир и снажнија осећања (стр. 212—213). И у свим осталим просторима Св. апостола, по оцени аутора, радили су разни мајстори, чији је рад резултат укрштања уметничких схватања у прелазном периоду од класицистичких, из прве половине XIV века, до декоративних, која ће преовладати у другој половини истог века. Таквом оценом стилских особина сликарства XIV века В. Ј. Ђурић следи старију оцену класификације према С. Радојчићу и другим истраживачима.

У припрати су фреске сажето, али у исто време и потпуно објашњене у контексту историјских догађаја XIV века и функције те просторије чија је намена била да служи као саборска дворана (236—239). Веома значајно разматрање односи се на програм слика изведених око Савиног престола, што је указало на низ нових погледа на разна решења таквих целина око престола, припремљеног за игумана, за патријарха или за цара. Одавно приметивши важност ове теме, В. Ј. Ђурић јој је у овом тексту поклонио сву пажњу.

Поглавља посвећена живопису из времена турске власти већ насловима су објашњена: „Живопис на трагу предања" (255—268), или „Уметност у сенци прошлости" (291—312), па „Последњи уметнички напори" (322—328). Читањем године у натпису, 1565, тачно је датован живопис у припрати, а приписан је делатности патријарха Макарија. Дуги низови слика описани су по темама, али су посебно наглашене оне важније (Сабор св. Симеона Немање, низови српских архиепископа и патријараха, локални светитељи, итд.). В. Ј. Ђурић је, међутим, изложио у виду претпоставке и оцену о учешћу Лонгина, поред Андреје, у остварењу ове сликарске целине, али је посебно нагласио учешће и двојице анонима у пећким ликовним подухватима из последње деценије XVI века. Њихова дела су равна Лонгиновим по даровитости и вештини (стр. 270—276). Оцена о мери стваралаштва сликара XVI и XVII века је, свакако, најважнији део овог поглавља, јер објашњава суштину прилика када се није тежило променама, него се једино бранила угрожена баштина. Међутим, по оцени аутора, и у тим ограниченим условима живљења даровити сликари су оставили дела која се могу уважавати као и она средњовековна.

Укидањем Пећке патријаршије, 1766, завршена је историја стварања уметности у овом старом средишту српске културе, али аутори су у монографију укључили још једно поглавље под насловом „Манастир", да би објаснили потоње постојање и деловање монашке заједнице, и све снажније занимање научника за лепоте и вредности пећких споменика.

Вредно дело наше науке, веома успела монографија с 220 скоро увек успелих фотографија, књига о Пећкој патријаршији ће понудити многа објашњења корисна и за разумевање сликарства византијске традиције, па и свег насталог у византијским земљама. Дело тројице врсних истраживача, С. Ћирковића, В. Кораћа, В. Ј. Ђурића, ова монографија ће представљати основ за сва даља размишљања, никад изгледа потпуна, никад завршена. Незавршено је остало и дело Д. Богдановића, једног од првих сарадника на овом пројекту, кога је смрт претекла. Изабране и објављене странице из старих српских књига, украшене заставицама и иницијалима, још увек чекају новог истраживача који ће осветлити и ту грану уметности неговану у Пећи током векова. Тако је монографија о Пећкој патријаршији учврстила стечена знања и отворила нове путеве за даља истраживања.

Гордана Бабић

Zographe

Revue d'art médiévale
№ 19, 1990

E d i t e u r
Institut d'histoire de l'art
Faculté de philosophie
Beograd, Čika Ljubina 18—20

Sommaire

A r t i c l e s

T ê m o i n a g e s

Livres

Ова свеска штампана је средствима Републичког фонда за науку Србије и Института за историју уметности

Лектура: *Жељко Ћупић*

Коректура: *Жељко Ћупић*

Превод на енглески: *Гордана Шокорац*

Превод на француски: *Паскал Донжон*

Технички уредник: *Драгомир Тодоровић*

Класификатор: *Весна Тодоровић*

Штампа: Београдски издавачко-графички завод
Београд, Булевар војводе Мишића 17

YU ISSN 0350-1361

UDK: 7 (091) „04/17"